

LEBEN? ODER THEATER?: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, ARTE E VIDA NA
OBRA DE CHARLOTTE SALOMON

Margarida Assis Pacheco Bak Gordon

Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos
Artísticos
Ramo de Arte e Culturas Políticas

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Setembro de 2019

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, ramo de Arte e Culturas Políticas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria João Mayer Branco.

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria João Mayer Branco, por ter aceite apoiar-me neste percurso e por ter acreditado sempre neste estudo.

À Helena, por tudo, todos os dias. À Bárbara Assis Pacheco e à Ana Assis Pacheco, que me ouviram sempre que precisei de refletir acompanhada, que não desistiram de dizer-me de cada vez que este estudo valia a pena, enfim, que estiveram sempre lá, cada uma com o seu contributo único.

Ao Professor Doutor João Constâncio, por me ter aconselhado quanto a que percurso escolher depois da licenciatura que fiz noutra área de estudos, e por ter tornado possível o mestrado interdisciplinar de Estética e Estudos Artísticos que me parece que era absolutamente necessário numa faculdade como a nossa.

À Professora Doutora Julia Watson e à Professora Doutora Darcy Buerkle, por terem feito os possíveis para que eu tivesse acesso às suas publicações sobre a obra de Charlotte Salomon, embora não tenha sido possível em alguns casos.

Ao José Júlio Lopes, que me salvou de desistir e me arrepender, à Miriam Assor, por dar valor ao trabalho de investigação do seu modo particular incansável, e me ajudar sempre que precisei a encontrar fontes de conhecimento sobre questões relacionadas com o Holocausto. À Rosa V.A, que me acolheu na Holanda onde fui ver a obra de Salomon pela primeira vez. Às minhas avós Irene e Rosarinho, que me alimentaram, e aos meus amigos, em especial, à Rebeca e à Francisca.

Aos meus pais, que me acolhem sempre, por respeitarem e apoiarem as minhas escolhas, e por terem sido quem tornou possíveis as idas a Amesterdão, Berlim, Auschwitz-Birkenau e Jerusalém.

Por fim, à Charlotte Salomon, que nos deixou esta incrível obra, que sinto ser, mesmo depois deste percurso, misteriosa e obscura também para mim e que, parece-me, nunca deixará de sê-lo.

**LEBEN? ODER THEATER?: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, ARTE E VIDA NA OBRA DE
CHARLOTTE SALOMON**

de

Margarida Assis Pacheco Bak Gordon

RESUMO: O presente estudo procura analisar a vasta e complexa obra interdisciplinar *Leben? Oder Theater?* – em português, *Vida? Ou Teatro?* –, criada entre 1940 e 1942 no sul de França pela artista alemã Charlotte Salomon (Berlim, 1917 – Auschwitz, 1943) enquanto se encontrava refugiada em Nice para tentar escapar à perseguição nazi. A sua principal obra é composta por 769 páginas desenhadas que juntam guache e texto, e às quais acresce, por um lado, uma componente musical que se mostra indispensável como meio de criar significado dentro da obra, e, por outro lado, mais de 200 folhas translúcidas que se sobrepõem aos desenhos e que constituem um elemento original e único desta obra artística. A investigação que se realizou procurou, então, num primeiro momento, destacar traços distintivos que fazem desta obra um objeto original e misterioso, com destaque para aqueles traços já enunciados e também para outros pontos a ter em conta, a saber, a apresentação da obra como *Singspiel* e o enquadramento desta obra no seu tempo, nomeadamente, a sua afinidade com obras de outros artistas do final do séc. XIX e do início do séc. XX. A este respeito, e num segundo momento, tomou-se a obra de Edvard Munch, e, em particular, alguns trabalhos do pintor norueguês que permitem explorar o vasto tema da melancolia na iconografia ocidental numa comparação com o desenho final de *Leben? Oder Theater?*

Por fim, o terceiro momento da dissertação pretende propor uma interpretação do sentido último da obra, tendo em consideração e como exemplo a representação e descrição da melancolia em vários momentos da obra e procurando pensar *Leben? Oder Theater?* como autobiografia sem, no entanto, deixar que a biografia se sobreponha à dimensão ficcional e artística da obra em apreço. Para tal, foram convocados os contributos de vários autores que se mostraram significativos

neste contexto, como de Thomas Mathien, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Julia Watson, Griselda Pollock e do artista russo-americano Ilya Kabakov.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografia, ficção, melancolia, interdisciplinaridade, desenho, *Singspiel*, expressionismo.

**LEBEN? ODER THEATER?: AESTHETIC EXPERIENCE, ART AND LIFE IN THE
WORK OF CHARLOTTE SALOMON**

by

Margarida Assis Pacheco Bak Gordon

ABSTRACT: The present study seeks to analyze the vast and complex interdisciplinary work *Leben? Oder Theater?* – in english, *Life? Or Theatre?* – created between 1940 and 1942 in the south of France by the German artist Charlotte Salomon (Berlin, 1917 - Auschwitz, 1943) while she was taking refuge in Nice to try to escape Nazi persecution. Her main work consists of 769 drawn pages that combine gouache and text, and, in addition, on the one hand, a musical component that is indispensable as a way of creating meaning within the work, and, on the other hand, more than 200 translucent sheets which were placed over the drawings and constitute an original and unique element of this artwork. The research that was carried out then sought, at first, to highlight distinctive features that make this an original and mysterious artistic object, focusing on those already stated and also on two others, particularly the presentation of the work as a *Singspiel* and the framing of this work in its time, namely its affinity with works of other artists of the late 19th century and early 20th century. In this regard, and in a second moment, we looked at the work of Edvard Munch and, in particular, at some works by the Norwegian painter that allow us to explore the vast theme of melancholy in Western iconography and compared them with *Leben? Oder Theater?*'s final drawing.

Finally, the third moment of the dissertation intends to propose an interpretation of the ultimate meaning of the artwork as a whole, taking into consideration the representation and description of melancholy in various moments

of the work, and thinking about *Leben? Oder Theater?* as an autobiography without, however, allowing the biography of the artist to superpose the fictional and artistic dimension of the work under analysis. In order to do this, several authors' contributions were requisite, such as the ideas of Thomas Mathien, Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Julia Watson, Griselda Pollock and the Russian-American artist Ilya Kabakov.

KEYWORDS: autobiography, fiction, melancholy, interdisciplinarity, drawing, *Singspiel*, expressionism.

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Biografia de Charlotte Salomon e contexto histórico.....	9
Capítulo II: <i>Leben? Oder Theater? Ein Singspiel</i> [sic].....	20
II. 1. <i>Singspiel</i> – a escolha da forma artística.....	21
II. 2. Páginas Preliminares.....	24
II. 3. Sobreposições	30
II. 4. A componente musical.....	33
II. 5. As referências artísticas de <i>Leben? Oder Theater?</i>	40
Capítulo III: Prelúdio, Secção Principal e Epílogo.....	46
III. 1. Prelúdio	46
III. 2. Secção Principal.....	55
III. 3. Epílogo	62
III. 4. <i>Noite, melancolia e o “espaço da pintura”</i>	76
Capítulo IV: A dimensão autobiográfica de <i>Leben? Oder Theater?</i>	87
Conclusão	108
Bibliografia	112
Índice de Figuras	120
Apêndice A - Figuras	122

INTRODUÇÃO

A presente dissertação toma como objeto de estudo a obra *Leben? Oder Theater? – Vida? Ou Teatro?* – da autoria da artista alemã Charlotte Salomon (Berlim, 1917- Auschwitz, 1943). A análise que se fez da obra prende-se sobretudo com o contributo da mesma para o enriquecimento dos estudos artísticos e com o seu papel como obra de arte moderna, e procura compreender de que modos vida e arte se relacionam no interior da obra, propondo uma interpretação do sentido último da mesma. Para tal, afigurou-se importante estudar *Leben? Oder Theater?* primeiro a partir de dentro, começando por observar e pensar os seus desenhos, textos e referências musicais, bem como a sua peculiar estrutura, e através dessa análise avançar para um segundo momento em que se pensa a obra na sua dimensão autobiográfica, evitando contudo pensá-la sob a sombra do Holocausto¹, por se considerar que essa abordagem, que já foi largamente explorada², não é a única forma de apresentar o objeto artístico em mãos.

*Leben? Oder Theater?*³ apenas recentemente começou a ser estudada e exposta em circuitos artísticos, evidenciando-se, assim, o seu valor estético para lá da sua importância como testemunho do sofrimento e exílio vividos por judeus⁴, artistas

¹ Como perguntava Griselda Pollock em 1998 e refere no seu recente livro intitulado *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory* (Londres: Yale University Press, 2018), p. 488, «Devemos ver esta obra sob a sombra do Holocausto, ou devemos tentar escapar a esse atraso histórico?». Todas as traduções dos textos citados na presente dissertação que foram escritos ou publicados originalmente em língua inglesa ou francesa são da responsabilidade da autora deste trabalho.

² O livro de Mary Felstiner intitulado *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era* (Berkeley: University of California Press, reimpressão de 1997) é um exemplo relevante de uma investigação que entrelaça a obra e a vida de Salomon, e ainda traça o percurso das circunstâncias políticas e sociais específicas em que esta viveu, numa abordagem a que autora chamou “história personificada” (p.xiii), estabelecendo uma linha cronológica paralela com a vida do oficial nazi Alois Brunner, um dos responsáveis pela deportação dos judeus que habitavam em Nice em setembro de 1943 (e que foi o caso de Salomon, como veremos). Também o filme *Charlotte* (1981), de Frans Weisz, utiliza a história e os desenhos de *Leben? Oder Theater?* para “reconstruir” uma biografia de Charlotte Salomon. Para outras leituras que se centram na relação da obra com o Holocausto, cf. Norman Rosenthal, “Charlotte Salomon’s Life? Or Theatre? – A 20th-century Song of Innocence and Experience”, em *Charlotte Salomon: life? or theatre?* (Amesterdão: Waanders Publishers; Londres: Royal Academy of Arts, 1998); Michael P. Steinberg, “Reading Charlotte Salomon – History, Memory, Modernism”, Monica Bohm-Duchen, “A Life before Auschwitz” e Shelley Hornstein, “Ornament, boundaries, and mourning after Auschwitz”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006).

³ Doravante, passaremos a referir-nos a *Leben? Oder Theater?* pelo acrónimo LOT.

⁴ Algumas exposições dedicadas a *Leben? Oder Theater?* tiveram lugar em circuitos artísticos independentes do contexto do Holocausto, como na Royal Academy of Arts, em Londres (1998), no Museu de Belas-Artes de Boston e na Galeria de Arte de Ontário, em Toronto (2000), no Museum der

ou não, por toda a Europa, durante a Segunda Guerra Mundial. O presente estudo visa aprofundar a perspectiva estética a respeito da obra em estudo, sem, no entanto, pretender menorizar o lugar que as obras criadas entre 1939 e 1945 ocupam como fontes de conhecimento para a compreensão daquele momento histórico a vários níveis, e tendo em conta que em *LOT* estão presentes também contributos desse tipo⁵, como é o caso das referências aos desenvolvimentos do *Kulturbund* na Berlim dos anos 1930, ou à situação dos refugiados alemães no sul de França. Assim, e em consonância com a perspectiva aqui adotada, procurou-se neste trabalho partir de um contacto direto com a obra, tendo o primeiro passo nesse sentido sido dado com a visita à exposição “Charlotte Salomon. Vida? Ou Teatro?”, que teve lugar no Joods Historisch Museum, em Amesterdão.⁶ O encontro presencial com a obra aqui em estudo foi determinante para suscitar a questão de saber qual o modo adequado de a apresentar ao espectador-leitor⁷. No seguimento dessa primeira etapa da investigação, procurou-se aprofundar um conhecimento contextual da vida de Charlotte Salomon, através de deslocações a Charlottenburg – o bairro berlinense em que cresceu a artista –, bem como ao Museu Judaico de Berlim, ao antigo campo de concentração e extermínio Auschwitz-Birkenau – em Oświęcim – e ao Memorial do Holocausto Yad Vashem – em Jerusalém. No decurso da preparação do projeto desta dissertação deu-se ainda a inesperada coincidência do anúncio e realização da exposição “Vida? Ou Teatro? Charlotte Salomon. Berlim, 1917 – Auschwitz, 1943”, no

Moderne, em Salzburg (2015), no Monestir de Santa Maria de Pedralbes, em Barcelona (2018-2019), e no Museu Coleção Berardo, em Lisboa (2019).

⁵ No material teórico disponibilizado no contexto da exposição “Art from the Holocaust”, que teve lugar no Deutsches Historisches Museum, em Berlim, em 2016, e que reuniu 100 obras de 50 artistas, incluindo um autorretrato de Charlotte Salomon realizado entre 1939 e 1941, lê-se que a exposição “é ao mesmo tempo um memorial e um imperativo para que nunca se volte a comprometer a dignidade da humanidade”. O carácter documental da exposição, bem como o discurso criado pela curadoria do mesmo, defendem que se considerem as obras partindo da sua condição de testemunho, ou seja, dotando-as à partida de uma funcionalidade documental. “Art from the Holocaust – 100 Works from the Yad Vashem Collection”, dossiê de imprensa do Deutsches Historisches Museum, https://www.yadvashem.org/yv/en/pdf/press_kit.pdf, acedido em 14 de agosto de 2019.

⁶ Patente de 20 de outubro de 2017 a 25 de março de 2018, esta foi a primeira exposição em que a obra foi apresentada na íntegra. *Leben? Oder Theater?* encontra-se preservada pelo Joods Historisch Museum após ter sido doada ao mesmo pela família de Salomon em 1971.

⁷ Como veremos no capítulo II desta dissertação, *Leben? Oder Theater?* é pela sua autora apresentada como obra de cariz teatral e musical, razão pela qual se optou por utilizar a expressão “espectador-leitor” ao invés de escolher apenas “espectador” ou apenas “leitor”.

Museu Coleção Berardo, em Lisboa, que ficou patente ao público entre abril e agosto de 2019, permitindo-nos um segundo contacto direto com *LOT*.⁸

No presente estudo, optou-se por começar com uma apresentação biográfica da vida de Charlotte Salomon, recorrendo, por um lado, a material teórico referente à época e aos lugares em que viveu, e por outro, ao contributo de Mary Lowenthal Felstiner, que em 1994 publicou aquele que é até hoje um documento biográfico indispensável ao estudo da vida da artista⁹. Em relação a este ponto, é importante notar que a decisão de dedicar um capítulo à biografia de Charlotte Salomon vem no sentido de tentar pensar, em primeiro lugar, a vida da artista, considerada de um ponto de vista estritamente biográfico e histórico, e esta obra em separado. Evitar entrelaçar as duas dimensões será, assim, o primeiro desafio da presente dissertação.

Uma vez expostos os dados biográficos que se considerou serem os mais relevantes para a discussão da obra em apreço, apresenta-se de seguida a obra propriamente dita, numa análise que tem em conta a sua estrutura peculiar – apresentada como *Singspiel* –, a sua extensão incomum, os cruzamentos artísticos que fazem desta obra uma criação interdisciplinar singular – entre desenho, texto e música –, e o contexto artístico da época em que foi criada. Nesse capítulo II, recorre-se aos estudos já publicados sobre a obra de Salomon, destacando autores cujo contributo tem sido crucial para abrir o trabalho da artista a outros olhares, permitindo considerar *LOT* já não exclusivamente como um diário visual ou ilustrado¹⁰, mas num âmbito de reflexão mais alargado. São, assim, convocadas as

⁸ Realizada em parceria com o Joods Historisch Museum, em Amesterdão, a exposição integrou 232 desenhos dos 769 que perfazem a seleção final de *Leben? Oder Theater?* A exposição no Museu Berardo deu lugar à publicação do catálogo *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon* (Lisboa: Stolen Books, 2019), para o qual contribuímos com o texto “Identidade e Memória em *Vida? Ou Teatro?*”, pp.125-129.

⁹ Mary Felstiner, *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era*, (Berkeley: University of California Press, reimpressão de 1997). Também sobre a biografia de Salomon, cf. Judith Herzberg, *Charlotte: life or theater? An autobiographical play*, trad. Leila Vennewitz (Nova Iorque: Viking Press, 1981) e *Charlotte Salomon: life? or theatre?*, ed. Judith C. E. Belinfante (Amesterdão: Waanders Publishers; Jewish Historical museum; Charlotte Salomon Foundation, 1998).

¹⁰ A primeira publicação que apresenta uma seleção de desenhos retirados de *Leben? Oder Theater?* intitulou-se *Charlotte: A Diary in Pictures by Charlotte Salomon* (Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1963) e foi publicada em 1963. No contexto desta primeira publicação, *Leben? Oder Theater?* foi abertamente comparada a *O Diário de Anne Frank*, cuja publicação era ainda relativamente recente naquela altura (publicado pela primeira vez em holandês em 1947 e em inglês em 1952). Já recentemente, ainda Irit Rogoff fala de *LOT* como diário, no seu livro *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (Nova Iorque: Routledge, 2000), pp.45-47.

análises de autores como Griselda Pollock, Julia Watson, Liliane Weissberg, Michael P. Steinberg e Carolyn F. Austin.

Dada a extensão da obra, por um lado, e, por outro lado, a complexidade narrativa que ela apresenta, optou-se por dedicar o capítulo III à apresentação das três partes que compõem a obra, a saber, *Prelúdio*, *Secção Principal* e *Epílogo*. Este capítulo tem o objectivo de apresentar os principais temas que atravessam *LOT*, bem como permitir ao leitor uma aproximação à obra que não implique um contacto direto com a mesma em toda a sua extensão, anterior à leitura desta dissertação. A este respeito, importa notar que utilizaremos a numeração dos desenhos estabelecida pelo Joods Historisch Museum¹¹, e advertir o leitor de que foram reunidas imagens de alguns dos desenhos referenciados em anexo. Ademais, *Leben? Oder Theater?* encontra-se disponível para consulta *online*, com os textos traduzidos para inglês, holandês e francês.¹²

Procurando esclarecer a relação *arte e vida* que se vislumbra, pictórica e textualmente, em momentos específicos da obra, dedicámos um sub-capítulo à análise de alguns desenhos na relação que estes estabelecem com a escultura *Noite*, de Michelangelo Buonarroti, e com o tema da melancolia, seguindo pistas que se encontram ao longo da obra e que poderão ajudar a responder à subsequente pergunta de saber se *Leben? Oder Theater?* poderá ser pensada como um projeto autobiográfico.

Como se disse, podemos olhar *LOT* a partir das circunstâncias em que a obra foi criada por Salomon. Mas uma tal abordagem não nos parece suficiente, ou, por outra, parece-nos que há outros modos de ver este projeto artístico. É certo que a obra em apreço tem vindo a ser estudada por vários autores abordando questões e momentos diferentes, mas a obra no seu todo acaba quase sempre por suscitar a pergunta de saber se é possível, ou de que modo é possível, pensar o papel “salvífico” da arte. Esta é também uma dimensão contemplada no presente estudo, onde se

¹¹ Alguns estudos sobre a obra guiam-se pelas numerações inscritas por Salomon nos desenhos (que são mais que uma, por partes), mas, uma vez que o museu onde está conservada toda a obra criou um acervo digital de *LOT* onde utiliza uma numeração nova que estabeleceu, considerou-se útil utilizar neste documento sempre essa numeração.

¹² É possível aceder ao acervo digital de *Leben? Oder Theater?* através do seguinte link: <https://charlotte.jck.nl/>. Das imagens em anexo, muitas fazem parte de *LOT* e por isso têm cada uma na legenda o link específico, para que se possam consultar os textos completos.

tentará mostrar que há momentos, ao longo da obra, que apontam para a defesa do gesto artístico como qualquer coisa que pode contrariar a tristeza ou a loucura. Porém, uma tal perspectiva distingue-se das muitas adoptadas até hoje por outros autores, nomeadamente por não pretender, através dessa pistas presentes na obra, partir para uma conclusão sobre a biografia nem sobre aquilo que estava em causa *de facto* na vida de Salomon, e muito menos visa ter um papel redentor. Queremos posicionar o presente estudo de acordo com as palavras de Griselda Pollock, quando diz que "o uso redentor de obras de arte perante o nosso sentimento de perda diminui a nossa capacidade de ler o que obras de arte como esta podem estar a fazer no seu próprio tempo, e também, ainda, no nosso"¹³. A nossa abordagem não pretende, no entanto, desvalorizar os estudos que procedem em direções diferentes daquela aqui tomada, pois sabemos que *LOT* tem sido objeto das mais variadas abordagens, e que já tem hoje um lugar como projecto de memória cultural. Dentro do conhecimento criado em torno desta obra, há estudos que consideram sobretudo a dimensão biográfica¹⁴ e traumática¹⁵, a dimensão histórica¹⁶, a dimensão judaica¹⁷,

¹³ Griselda Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory* (Londres: Yale University Press 2018), p. 20.

¹⁴ Por exemplo, Griselda Pollock, "Crimes, Confession and the Everyday: Challenges in Reading Charlotte Salomon's *Leben? Oder Theater?* 1941-1942", *Journal of Visual Culture*, vol. 13, nº 2, 2014, pp. 200-235, onde a autora analisa a obra a partir de novas pistas e aponta para a "narrativa de um crime" ou confissão; Raphael Rubinstein, "Charlotte Salomon: A Visual Testament", *Art in America*, vol. 87, nº 1, 1999, pp. 76-83 e 114; Michael Kimmelman, "Shaping Stories, Shaping Herself", *New York Times*, 29 de dezembro de 2000, A37-38; Irit Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture* (Nova Iorque: Routledge, 2000).

¹⁵ Por exemplo, Ernst van Alphen, "Giving Voice – Charlotte Salomon and Charlotte Delbo", Griselda Pollock, "Theater of Memory – Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale" e Reesa Greenberg, "The Aesthetics of Trauma", em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006).

¹⁶ Por exemplo, Darcy Buerkle, "Historical Effacements: Facing Charlotte Salomon"; Michael P. Steinberg, "Reading Charlotte Salomon – History, Memory, Modernism", Monica Bohm-Duchen, "A Life before Auschwitz" e Christine Conley, "Memory and *Trauerspiel*: Charlotte Salomon's *Life? Or Theater?* And the Angel of History", Shelley Hornstein, "Ornament, boundaries, and mourning after Auschwitz", em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006); Mary Felstiner, *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era* (Berkeley: University of California Press, 1997); Ernst van Alphen, "Autobiography as Resistance to History", no seu livro *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp-65-92.

¹⁷ Por exemplo, Julia Watson, "Charlotte Salomon's Memory Work in the 'Postscript' to *Life? Or Theater?*", *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, nº 1, 2002, pp. 409-420; Paul Tillich e Emil Straus, *Charlotte: A Diary in Pictures* (Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1963); e Astrid Schmetterling, "Inscriptions of Difference in Charlotte Salomon's Work", em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006).

a dimensão formal ou da história de arte¹⁸, a dimensão do género ou feminista¹⁹, questões relacionadas com como mostrar ao público uma obra como esta²⁰, ou, ainda, como faz Griselda Pollock, cada uma ou todas as anteriores²¹, admitindo que o facto de “serem possíveis tantos quadros de análise ou portas de entrada indica . . . a complexidade e fascinação desta obra excepcional”²². Importa ainda referir que, de um modo geral, nos vários estudos publicados, sobretudo no conjunto de ensaios *Reading Charlotte Salomon*, a natureza artística de *Leben? Oder Theater?* é valorizada, bem como o carácter singular da mesma, tão difícil de categorizar ou classificar.

É com vista a defender o valor estético da obra em apreço que propomos uma análise da dimensão autobiográfica da mesma, procurando saber se esta poderá ser assim entendida, e posicionando-nos sobre esta questão, entre perspetivas diferentes já defendidas.

O capítulo IV dedica-se então à dimensão autobiográfica da obra, por um lado repensando o que já foi dito a respeito da mesma, e por outro lado, procurando um espaço onde seja possível pensar essa dimensão que encontramos em *LOT* sem que isso implique, na apreciação da obra, uma subordinação do objeto artístico à vida da sua criadora. Ademais, e como veremos, a dimensão ficcional da obra é explicitada dentro da mesma. Assim, a vontade de analisar elementos autobiográficos e elementos ficcionais em simultâneo advém da discussão previamente existente a respeito do carácter autobiográfico da obra em apreço, e para a qual o contributo da teórica Griselda Pollock é fundamental e principal, pois a sua defesa de que *LOT* não deve ser lida como obra autobiográfica veio desafiar as análises à obra anteriores.

¹⁸ Por exemplo, Dalia Elbaum, “Analyse esthétique de l’oeuvre de Charlotte Salomon”, em *Charlotte Salomon (Berlin 1917 - Auschwitz 1943): “Leben oder Theater?”* (Bruxelas: Centre Israelite de Belgique, 1982), pp. 25-33; Éric Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, em *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon* (Lisboa: Stolen Books, 2019), pp. 7-43; Claudia Barnett, “Painting as Performance – Charlotte Salomon’s *Life? or Theatre?*”, *The Drama Review*, vol. 47, nº 1, 2003, pp. 97-126.

¹⁹ Cf. Leah Ellen White, “‘Life? Or Theater?’: A Text of Incongruity and Fragmented Subjectivity” [tese de doutoramento, Arizona State University, 1997].

²⁰ Por exemplo, os ensaios de Mieke Bal, “Aestheticizing Catastrophe”, Mary Felstiner, “Create her world anew – Seven Dilemmas in Re-presenting Charlotte Salomon”, e Nanette Salomon, “On the impossibility of Charlotte Salomon in the classroom”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006).

²¹ A multiplicidade de abordagens possíveis e válidas é visível em Griselda Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory* (Londres: Yale University Press 2018).

²² Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory* (Londres: Yale University Press 2018), p. 17.

Assim, procurando aprofundar este assunto, o capítulo IV convoca os contributos de Maurice Blanchot, Philippe Lejeune, Julia Watson e Griselda Pollock, bem como considerações do artista plástico Ilya Kabakov sobre a relação entre ficção e autobiografia.

Por fim, é também importante notar que alguns assuntos foram deixados de fora desta reflexão teórica, nomeadamente, as recentes discussões em torno das revelações biográficas encontradas em algumas páginas do “Pós-escrito”²³ a *LOT*, a análise das obras artísticas inspiradas em Charlotte Salomon e na sua obra, que têm surgido em vários campos artísticos como o cinema, a ópera, a literatura, a dança e o teatro²⁴, e ainda o vasto tema da compreensão do Holocausto através de fontes artísticas, como a questão de saber até que ponto é que os documentos visuais possivelmente representativos do Holocausto devem ou não ser apresentados. Este último assunto tem suscitado um debate aceso entre artistas e pensadores nas

²³ Cumpre-nos assinalar, no contexto destas breves indicações preliminares acerca da relação entre a vida e a obra de Salomon, um facto recentemente vindo a público que tem contribuído para o debate das mesmas relações e alterado mais ou menos substancialmente os termos dessa discussão. Trata-se de um conjunto de 25 páginas que só recentemente foram conhecidas na sua íntegra, como coisa una. Antes de ser revelado o conjunto total, Mary Felstiner chamou às páginas então conhecidas “Pós-escrito” (em *To Paint Her Life – Charlotte Salomon in the Nazi Era*, Berkeley: University of California Press, 1997, pp. 150-151). Hoje sabe-se que esse conjunto é uma carta, alegadamente endereçada a uma personagem da obra (Daberlohn), e que foi adicionada a *LOT* sensivelmente seis meses depois da conclusão da criação da obra. Foi descoberta juntamente com *LOT* e com outros desenhos não numerados. A carta foi mostrada por Paula Salomon aos artistas Frans Weisz, realizador de cinema, e Judith Herzberg, poeta e dramaturga, os quais, com vista a realizar um filme sobre a obra de Salomon, puderam ver e transcrever o texto de toda a carta incluindo os excertos mantidos em segredo. Porém, não lhes foi dada autorização para utilizar nem divulgar o conteúdo dessas páginas. O filme saiu em 1981 e intitula-se *Charlotte*. Em torno deste novo material nasceu alguma polémica, uma vez que o texto parece sugerir que Salomon assassinara ou tentara assassinar o avô. Este assunto não será abordado neste trabalho pois não se considera a revelação do novo material suficientemente relevante para o ângulo desta abordagem que se deve circunscrever ao conjunto nomeado pela própria autora como *LOT*. No entanto, é evidente que fará sentido olhar a obra de uma forma diversa daquela aqui adotada, nomeadamente de uma forma que tenha em conta a carta para ajudar a refletir sobre o trabalho artístico. Pollock fá-lo em dois artigos: “Staging Subjectivity: Love and Loneliness in the Scene of Painting with Charlotte Salomon and Edvard Munch”, *Text Matters - a Journal of Literature, Theory and Culture*, vol. 7, nº 7, 2017, pp. 114-144 (p.117), e “Crimes, Confession and the Everyday: Challenges in Reading Charlotte Salomon’s *Leben? oder Theater? 1941–1942*”, *Journal of Visual Culture*, vol. 13, nº 2, 2014, pp. 200-235. Deste modo, naquilo que concerne a presente dissertação, optou-se por deixar de fora a discussão acerca das supostas confissões que a carta contém.

²⁴ Os filmes *Charlotte* (1981) e *Leben? of theatre?* (2012), ambos de Frans Weisz; o filme *Charlotte, vie ou théâtre?* (1992), de Richard Dindo; a peça de teatro *Lotte’s Journey* (2007), de Candida Cave; a ópera *Charlotte Salomon* (2014), de Marc-André Dalbavie; o romance *Charlotte* (2014), de David Foenkinos; a peça de dança *Charlotte Salomon: Der Tod und die Malerin* (2015), de Bridget Breiner; e foi anunciado um futuro filme de animação também inspirado em *Leben? Oder Theater?*, a ser realizado por Bibi Bergeron.

últimas décadas, e destaque deve ser dado à obra *Imagens apesar de tudo*, de Didi-Huberman, na qual se discutem a “irrepresentabilidade” e a “inimaginabilidade” do Holocausto.²⁵

²⁵No seu livro *Imagens apesar de tudo* (Lisboa: KKYM, 2012), p.203, Georges Didi-Huberman discute a ideia, defendida por Claude Lanzmann, Gérard Wajcman e Elisabeth Pagnoux, segundo a qual há experiências, como a do Holocausto, que são inimagináveis. Discordando dessa ideia, Didi-Huberman cita Robert Antelme em *L'Espèce humaine*, num excerto que importa lembrar: «Esta desproporção entre a experiência que tínhamos vivenciado e o seu relato possível apenas se confirmava à medida que avançávamos. Tínhamos, pois, em mãos uma dessas realidades acerca das quais se é obrigado a admitir que ultrapassam a imaginação. Era claro, doravante, que só por escolha, *ou seja, ainda pela imaginação*, podíamos tentar dizer alguma coisa.» Sobre este assunto, poderão ser consultadas as seguintes obras: Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo*, trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (Lisboa: KKYM, 2012), Jean-Luc Nancy, “La représentation interdite”, *Le Genre humain*, vol. 36, 2001, pp.13-39, Claude Lanzmann, *Shoah* (co-produção Les Films Aleph, BBC, Historia films, La Sept ARTE, França, 1985), Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (co-produção Canal+, La Sept, France 3, Gaumont, RTSR, JLG Films, França, 1985), Jacques Rancière, *A Partilha do Sensível* (Porto: Dafne Editora, 2010), Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trad. Daniel Heller-Roazen (Nova Iorque: Zone Books, 2012), Theodor Adorno, “Cultural Criticism and Society”, em *Prisms*, trad. Samuel e Shierry Weber (Cambridge: MIT Press, 1967), pp. 17-34, Hannah Arendt, *Auschwitz et Jérusalem* (Paris: Deux temps Tierce, 1991).

I. BIOGRAFIA DE CHARLOTTE SALOMON E CONTEXTO HISTÓRICO

Charlotte Salomon foi uma artista alemã de origem judaica. Nascida no princípio do século XX, veio a falecer durante a Segunda Guerra Mundial, vítima do Holocausto, no início da década de 1940. A artista nasceu em Berlim no dia 16 de abril de 1917, e cresceu na Alemanha da ascensão do Nacional-Socialismo. Como se sabe, foram tempos conturbados, em que a violência para com os judeus vinha crescendo rapidamente, e por isso também Charlotte viveu a maior parte da sua juventude num ambiente social e político de medo e incertezas. Morou em Berlim entre 1917 e 1938, até aos 21 anos, e após o episódio sinistro da *Kristallnacht* e consequente prisão temporária do pai, a jovem Charlotte foge para a Riviera Francesa onde se junta aos seus avós maternos que se encontravam exilados perto de Nice. E é aí, no sul de França, entre 1940 e 1942, durante um período de aproximadamente um ano, possivelmente entre os verões de 1941 e 1942²⁶, que Charlotte Salomon cria uma singular obra intitulada *Leben? Oder Theater?* – em português, “Vida? Ou teatro?”²⁷ —, exibida pela primeira vez em 1961, quase duas décadas após a sua morte.²⁸

Salomon cresceu em Charlottenburg, um bairro situado na zona oeste de Berlim, no seio de uma família judia da alta burguesia berlinense²⁹. Filha de Fränze Grunwald Salomon e de Albert Salomon, Charlotte é a única filha do casal. Albert foi médico cirurgião e Franzë terá servido como enfermeira no início da Primeira Guerra Mundial. Os dois conhecem-se durante a guerra e casam em 1916. Franzë é descrita como tendo sido uma mulher angustiada³⁰, sobretudo durante a infância da filha. Após um longo período de desequilíbrio psicológico, suicida-se, deixando sem mãe a

²⁶ Uma vez que não se pode ter a certeza das datas, poderá assumir-se o período que compreende os anos de 1940, 1941 e 1942.

²⁷ Todas as traduções dos textos presentes em *LOT* citados na presente dissertação são da responsabilidade da autora deste trabalho, excetuando um caso referenciado.

²⁸ Uma primeira seleção foi exibida em Amesterdão no Museu Fodor/Stedelijk, entre fevereiro e março de 1961. Informação retirada do catálogo de *Bibliotheek*, “Charlotte Salomon”, <https://www.bibliotheek.nl/catalogus/titel.136529410.html/charlotte-salomon--museum-fodor-amsterdam--2-febr--5-mrt--1961/>, acedido em 1 de agosto de 2019.

²⁹ «Nos anos 1920, um terço dos judeus alemães habita em Berlim. São advogados, magnatas da imprensa, professores, industriais e médicos. No recenseamento de 1925, vivem na Alemanha 560 mil judeus, a maioria em Berlim onde 175 mil pessoas representam 4% da população total da cidade.» Akadem, “Les Juifs allemands dans l’entre-deux-guerres”, 2012, ficheiro PDF, <http://akadem.org/medias/documents/2-juifsallemands.pdf>.

³⁰ Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 5.

filha Charlotte de apenas nove anos, no ano de 1926. A notícia do suicídio de Fränze nunca lhe é revelada pelo pai, e pensa-se que Charlotte acreditou durante toda a infância que a sua mãe morrera de gripe. Só em 1939, quando já se encontra exilada, longe do seu pai e do seu país, é que vem a saber, pela voz do seu avô, do vasto historial de suicídios na sua família materna. Este historial ou genealogia suicidária, que remonta pelo menos a quatro gerações anteriores a Charlotte, revela-se um dado significativo não só para a análise da obra que será apresentada mais à frente, como também para pensar a relação *arte e vida* que será igualmente discutida ao longo deste trabalho.³¹

Aproximadamente quatro anos após a morte da sua primeira mulher, Albert casa-se com Paula Lindberg³², uma cantora lírica também judia. Paulinka Bimbam, a personagem de *LOT* inspirada em Paula Lindberg-Salomon, é uma figura destacada ao longo da obra, por um lado como influência cultural e musical, e por outro lado pelo papel maternal assumido como madrastra de Charlotte.

Entretanto, Charlotte entrara para o *Gymnasium*³³ em 1927, de onde sairia aos 16 anos de idade, em 1933, ao ser intimidada por ser judia.³⁴ É sensivelmente neste momento, no outono de 1933, que os avós maternos de Charlotte emigram

³¹ O documento que funciona atualmente como único depoimento de Salomon em nome próprio, e onde constam informações sobre o período conturbado que esta viveu quando descobriu do historial de família, é, como vimos, o “Pós-escrito”, a já referida carta endereçada a uma personagem da sua obra – Amadeus Daberlohn – que Charlotte Salomon terá juntado a *LOT* em 1943, antes de entregar a sua obra ao médico Dr. Moridis, que a terá guardado durante a guerra. Esta Informação foi retirada da exposição *Charlotte Salomon: Life? Or Theatre?*, no Joods Historisch Museum, em Amesterdão, que decorreu de outubro de 2017 a março de 2018.

³² Paula Levi (1897, Frankenthal - 2000, Amesterdão) era filha do rabino Lazarus Levi e de Sophie Meyer. Tendo estudado matemática para vir a ser professora, após a morte do pai foi estudar canto, e mais tarde em Berlim trabalhou na casa do arquiteto Eric Mendelsohn. Foi aí, por via dos concertos organizados por Luise Mendelsohn, que Paula se instruiu sobre música moderna. Entretanto, o Professor Siegfried Ochs aconselhou-a a alterar o seu apelido judeu para um não-judeu, “Lindberg”. Sob a direção de Ochs, Paula cantou pela primeira vez a *Paixão segundo São Mateus* na Filarmónica de Berlim em 1926. Casada com Albert, a sua casa foi, durante alguns anos, um ponto de encontro na cena cultural de Berlim. Em 1933 Paula deu o seu último concerto autorizado e a partir daí passou a mover-se exclusivamente no meio do *Kulturbund deutscher Juden*, fundado pelo seu amigo Kurt Singer. A partir de 1936, além de concertos – para uma plateia obrigatoriamente judia – também lecionou numa escola judia, até fugir da Alemanha em 1939. Cf. Koordinierungsstelle Stolpersteine Berlin, “Stolpersteine in Berlin – Paula Lindberg-Salomon”, <https://www.stolpersteine-berlin.de/en/biografie/4447>, acedido em 31 de julho de 2019.

³³ O Fürstin-Bismarck-Gymnasium, hoje em dia Sophie-Charlotte-Gymnasium, é uma escola em Charlottenburg, Berlim.

³⁴ Informação retirada da cronologia apresentada na exposição *Charlotte Salomon: Life? Or Theatre?*, no Joods Historisch Museum.

para Roma. Como se sabe, esse foi também o ano em que o Partido Nazi chegou ao poder. É neste contexto que o Doutor Salomon perde o direito de ensinar e de praticar medicina. Na mesma altura Paula Salomon-Lindberg deixa de poder atuar em público. No entanto, ambos conseguem alternativas laborais: Albert vai exercer como cirurgião no Hospital Judaico e Paula junta-se ao *Kulturbund deutscher Juden*³⁵, uma organização que promovia o acesso à cultura dentro da comunidade judaica. É no enquadramento do *Kulturbund* que importa mencionar outras duas figuras que irão inspirar personagens de *LOT* e que, por isso, deverão também ser apresentadas: Kurt Singer e Alfred Wolfsohn. Alfred Wolfsohn (1896-1962) foi um professor de canto, alemão, que deu aulas a Paula Lindberg-Salomon e terá por essa razão convivido com Charlotte, em casa da família. Fugiu para Londres em 1939, por ser judeu, onde sobreviveu à guerra e viveu o resto da vida.³⁶ Wolfsohn foi pioneiro de uma técnica de canto por si criada e é possível identificar semelhanças entre a sua pessoa e Amadeus Daberlohn³⁷, uma personagem que ocupa um lugar central na obra de Salomon. De facto, as representações do professor de canto em *LOT* e a menção do título de uma das suas obras literárias, *Orfeu, ou a Via para uma Máscara Mortuária*³⁸, permitem identificar a pessoa real com a figura que protagoniza um grande número de desenhos que compõem *LOT*. Quanto a Kurt Singer (1885-1944), foi um neurologista e músico alemão, conhecido nos anos 1930 em Berlim por ter sido crítico, maestro, diretor da Ópera Alemã de Berlim e diretor do *Kulturbund deutscher Juden*³⁹. Singer foi professor, maestro e amigo de Paula Lindberg-Salomon,

³⁵ *Kulturbund deutscher Juden*, mais tarde alterado para *Jüdischer Kulturbund*, pois “um nome contendo as palavras ‘Alemão’ e ‘Judeu’ era politicamente inaceitável”, foi fundado em Berlim em 1933 como resposta à expulsão dos judeus do meio cultural alemão depois de os nazis chegarem ao poder. Abriu em Berlim uma companhia de teatro, uma orquestra sinfónica, uma ópera, um grupo de cabaret e um programa de conferências. Foi abolido em 1941. A este respeito, cf. Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Cultural Union of German Jews”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205931.pdf, e Lily E. Hirsch, “‘Ein Tanz auf dem Vulkan’: The Legacy of the Jewish Culture League”, *Music and Politics*, vol. V, nº 2, 2011, pp. 1-9.

³⁶ Roy Hart Theatre Archives, “Alfred Wolfsohn Biography”, <http://www.royhart.com/awebiography.htm>, acessado em 4 de julho de 2019.

³⁷ O nome próprio da personagem, Amadeus, parece sugerir uma comparação com Wolfgang Amadeus Mozart: “A personagem chave chama-se *Amadeus*, numa referência a Mozart, significando a genialidade musical (...)”. Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 106.

³⁸ Ver, por exemplo, o desenho M004722.

³⁹ The German Resistance Memorial Center, “Kurt Singer”, https://www.gdw-berlin.de/en/recess/biographies/index_of_persons/biographie/view-bio/kurt-singer/?no_cache=1, acessado em 1 de Agosto de 2019.

e a personagem do Dr. Singsang que surge em *LOT* aparenta ser inspirada na sua figura. Morreu no campo de Theresienstadt.⁴⁰

Apesar de ser judia, Charlotte é aceite na Academia de Artes de Berlim⁴¹, onde estuda quase dois anos, saindo no verão de 1938. Sabe-se que ganhou nesta altura o primeiro prémio num concurso da Academia e que não lho atribuíram por “questões raciais”. É também conhecido que Charlotte terá sido a última aluna judia da Academia de Artes de Berlim.⁴² O desenho com que concorreu ao prémio da Academia, e que sobreviveu à guerra, é uma representação de *A Morte e a Donzela*⁴³, também referenciado em *LOT*.

Em 1938, aproximadamente cinco anos depois da subida de Hitler ao poder na Alemanha, dá-se o tenebroso episódio da *Kristallnacht*⁴⁴, uma noite em que, por todo o país e novos territórios anexados, líderes e defensores do Partido Nazi desencadeiam uma série de *pogroms*⁴⁵. A violência de rua para com a população judia na Europa já começara algum tempo antes da *Kristallnacht*, nas regiões com mais sentimento antissemita. A este respeito, é importante notar que, em 1935, numa conferência de funcionários públicos sobre a “Questão Judaica”, em Koenigswusterhausen, o orador principal defendia o boicote comercial aos judeus, referindo-se a estes como “bestas”. No mesmo discurso, alertava para a brandura do Führer, incitando a que os civis, incluindo a “dona de casa”, se defendessem e

⁴⁰Cf. Yad Vashem Archives (YVA), “Documentation regarding Dr. Kurt Singer, a physician and a choral conductor in Berlin, 1933-2008”. Referência: 0.8/4069825.

⁴¹Em alemão, *Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst*. Em inglês, uma tradução possível seria “Unified State Schools for Fine and Applied Art”. William Owen Harrod, “The Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst”. *Architectural History*, vol. 52, 2009, pp. 233-269 (p.233).

⁴² Esta informação é mencionada em *Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?*, ed. Frédéric Martin (Paris: Le Tripode, 2015), na nota do editor Frédéric Martin.

⁴³*A Morte e a Donzela* é, como se sabe, um tema ou motivo que encontra inúmeras representações por diversos artistas em períodos diferentes da história de arte. Baseado na canção de Schubert do mesmo nome, cujo poema é de Matthias Claudius, *A Morte e a Donzela* é um encontro ou um diálogo entre a figura da morte e uma donzela. Entre os artistas que a pintaram, destaque-se, no séc. XVI, Niklaus Manuel Deutsch e Hans Baldung Grien, no final do séc. XIX Henri-Léopold Lévy e Edvard Munch, no início do séc. XX Marianne Stokes e Egon Schiele, e na segunda metade do séc. XX Joseph Beuys em 1957, Ana Mendieta em 1975 (*About giving life*), e Marina Abramovic em 2003 (*Self Portrait With Skeleton*).

⁴⁴ Em português, “noite de cristal”.

⁴⁵ “Pogrom” é um termo russo que quer dizer, aproximadamente, “demolir violentamente”. Historicamente, o termo é utilizado para referir ataques violentos a judeus por parte de populações não judias. Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Kristallnacht”, 2019, ficheiro PDF, <https://www.yadvashem.org/odot/pdf/Microsoft%20Word%20-%206461.pdf>

decidissem eles mesmos uma solução para a “Questão Judaica”. No mesmo ano, vários incidentes ocorrem em Berlim-Este, sendo os gritos antissemitas abafados pela população que respondia às acusações antissemitas. As demonstrações de ódio passaram a estar inscritas pela cidade e frases como “porco judeu”, “judeu sujo”, ou simplesmente a palavra “judeu” eram pintadas em montras de estabelecimentos comerciais. É também de notar a criação da DAF – *German Labour Front* – que proibia a inscrição de comércios pertencentes a judeus, o que criava discriminação e hostilidade para com estes últimos, uma vez que os consumidores sabiam que se um comércio estava inscrito na DAF queria dizer que este não pertencia a judeus, mas a “arianos”. O jornal *Der Stürmer*, que serviu como órgão de divulgação da propaganda nazi, colocava vitrines nos passeios públicos, de forma a que as populações tivessem facilidade em ler as notícias sobretudo dedicadas ao antissemitismo⁴⁶. Em *LOT* existe um desenho que ilustra precisamente este jornal e os anúncios de grande dimensão colocados em Berlim, especificamente a 1 de abril de 1933 – data que coincide com a história –, o dia em que se deu o primeiro boicote aos judeus oficialmente legitimado, incitado por Joseph Goebbels⁴⁷.

No seguimento destes desenvolvimentos, a *Kristallnacht* foi um momento central, uma noite de violência intensa e generalizada⁴⁸. Apesar de em 1933 Hitler ter desencorajado a violência, é sabido que esta não só não era punida como por vezes até era encorajada por líderes nazis. Assim, no seguimento do assassinato de um diplomata alemão em Paris⁴⁹, muita gente sai à rua para afirmar o seu desprezo pelas

⁴⁶«Durante os anos 1930, os alemães encontravam *Der Stürmer* em passeios e esquinas por toda a Alemanha. [Julius] Streicher [director do jornal] montou muitas vitrines para promover a sua propaganda anti-semita e aumentar a circulação [do jornal].» United States Holocaust Memorial Museum, “Writing the News”, enciclopédia do Holocausto, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/writing-the-news>, acedido em 13 de agosto de 2019. **Ver figura 1.**

⁴⁷ “The German Jewish Press Reports about Anti-Jewish Incitement in the Summer of 1935 (1)”, sobre uma notícia no jornal *Juedische Rundschau*, de 2 de julho de 1935; “Anti-Jewish Incitement and Riots in the Summer of 1935 German Situation Reports and Articles in the German Jewish Press”; “Boycott, Anti-Jewish”. Shoah Resource Center – Yad Vashem, https://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/resource_center/index.asp, acedido em 14 de setembro de 2019. **Ver figuras 1 e 2.**

⁴⁸ Cf. Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Berlin” e “Kristallnacht”, 2019, ficheiros PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205995.pdf e https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206461.pdf, respetivamente.

⁴⁹ O diplomata alemão foi morto por um jovem judeu polaco, de entre os 18 mil polacos deportados da Alemanha para pocilgas e estábulos na fronteira polaca. Shoah Resource Center – Yad Vashem,

comunidades judaicas, pela religião judaica e pela população judia em geral. Durante essa noite, mais de 200 sinagogas são incendiadas, muitos judeus espancados e detidos, lojas e comércios vandalizados e destruídos, e homens judeus obrigados por SS⁵⁰ a pisar a Torah e a recitar trechos de *Mein Kampf*. A “noite de cristal” é conhecida no contexto da Segunda Guerra Mundial como um ponto de viragem importante, pois logo a seguir foi implementada na Alemanha nova legislação antijudaica, seguindo-se às leis de Nuremberga⁵¹ e constituindo a terceira fase de um processo tripartido de implementação de legislação antissemita⁵². É nessa noite, de 9 para 10 de novembro de 1938, que, tal como tantos outros homens e mulheres judeus, o pai de Charlotte Salomon, Albert Salomon, é preso. No fim do dia seguinte já tinham morrido 91 judeus e sensivelmente 30 mil estavam já a ser transportados para campos de concentração.⁵³ Também Albert é deportado – para o campo de concentração de Sachsenhausen⁵⁴. Porém, não permanece lá mais do que algumas semanas, sendo libertado por influência da sua mulher⁵⁵. É no rescaldo desta

“Kristallnacht”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206461.pdf

⁵⁰ Membros do *Schutzstaffel* - organização paramilitar ligada ao partido Nazi.

⁵¹ “As Leis de Nuremberga não só proporcionaram um mecanismo legal ‘legítimo’ para excluir os Judeus da cultura alemã dominante, como também deram ao partido Nazi uma ferramenta que permitia racionalizar os motins e as detenções antissemitas que o partido havia levado a cabo nos meses anteriores.” Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Nuremberg Laws”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205971.pdf

⁵² A implementação de leis antijudaicas na Alemanha nazi teve três fases: 1933, 1935 1938. O primeiro grupo de leis permitia, entre outras políticas discriminatórias, despedir legalmente funcionários do governo e da função pública por não serem “arianos”, excluir advogados “não-arianos” da Ordem, impedir alunos “não-arianos” de estudar em escolas alemãs e de finalistas serem candidatos a exame em várias profissões. As leis de Nuremberga constituíram a segunda fase, e incluíam a lei que declarava que apenas “arianos” eram cidadãos do Reich (e por isso os judeus não podiam votar) e a “Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemães”, que proibia tanto casamentos como relações sexuais entre “alemães” (“arianos”) e judeus. Nesta última lei estava também escrito que judeus não poderiam a partir daquele momento hastear a bandeira alemã nem dispor as cores nacionais, apenas as “cores judaicas”. A terceira fase, implementada após a *Kristallnacht*, permitiu ao governo confiscar propriedade judaica através da “arianização” e estabeleceu o *Zentralstelle fuerJuedische Auswanderung*, em português “Gabinete Central para a Emigração Judaica”. Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Nuremberg Law for the Protection of German Blood and German Honor, September 15, 1935” e “Anti-Jewish Legislation”, 2019, ficheiros PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%201996.pdf e https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205741.pdf, respetivamente.

⁵³ Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 77.

⁵⁴ «Em novembro de 1938, depois do pogrom Kristallnacht, 1800 judeus foram levados para Sachsenhausen». Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Sachsenhausen”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205987.pdf.

⁵⁵ Informação retirada da cronologia apresentada na exposição *Charlotte Salomon: Life? Or Theatre?* do Joods Historisch Museum.

situação que, em dezembro de 1938, Albert Salomon decide que a filha deverá deixar a Alemanha e ir ter com os seus avós maternos à Villa *L'Hermitage*, em Villefranche-sur-Mer, uma pequena cidade na Riviera francesa, perto de Nice. E assim Charlotte Salomon sai⁵⁶ da Alemanha. Em janeiro de 1939 78 mil judeus saíram igualmente da Alemanha⁵⁷. Albert e Paula nunca mais voltam a ver Charlotte.⁵⁸

A Villa *L'Hermitage* era a casa de uma amiga dos seus avós⁵⁹, Otilie Moore. Otilie Moore⁶⁰ foi uma americana de origem alemã que se tornou próxima dos avós maternos de Charlotte, Ludwig e Marianne Grunwald, primeiro em Espanha e depois em Roma, durante o ano em que o casal lá morou, e que se estabeleceu na região de Nice em 1928. Foi após esse ano em Roma que o casal decidiu aceitar a proposta de Moore e mudar-se para França, na primavera de 1934.⁶¹ Longe do seu país e da sua língua, mas também afastada do percurso académico, Charlotte vê-se de repente a viver num lugar completamente diferente daquele onde cresceu. Villefranche-sur-Mer, onde o clima é mediterrânico e se vê o mar, é o sítio onde Charlotte vive durante aproximadamente cinco anos e onde irá desenvolver a obra *Leben? Oder Theater?*, entre outros desenhos e pinturas que terá feito sobretudo por encomenda para Otilie Moore⁶². *LOT* é a sua principal obra artística e, aparte um autorretrato⁶³, a única que tem sido objeto de estudo conhecido. De acordo com Émil Straus, amigo de Charlotte e da sua família, Charlotte passava os dias no jardim da Villa a passear e a pintar, descansando longos períodos de tempo debaixo de uma laranjeira, olhando o céu.

⁵⁶ A escolha do verbo “sair” em vez do anteriormente utilizado “fugir” deve-se à ambiguidade da situação, uma vez que Salomon não foi proibida de sair da Alemanha, mas para tal fingiu que ia apenas passar umas férias com os avós, levando na mala objetos que corroboravam essa história.

⁵⁷ Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 100.

⁵⁸ Segundo um depoimento de Albert Salomon, este recebeu cartas de Charlotte durante o primeiro ano de separação, período após o qual a correspondência cessou, devido à guerra. Georg Troller, “Interview Paula and Albert Salomon for Pariser Journal”. Filmado em 1963, vídeo do Joods Cultureel Kwartier no Youtube, 06:15. Publicado em março de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=NlytljkojGo>, acedido em 6 de junho de 2019.

⁵⁹ Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 99.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 100.

⁶¹ Émil Straus, “Charlotte Salomon, par Émil Straus”. Em *Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?*, Ed. Frédéric Martin (Paris: Le Tripode, 2015), p. 811.

⁶² Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 127, e Émil Straus, “Charlotte Salomon, par Émil Straus”, p. 811.

⁶³ Apenas dois de aproximadamente doze autorretratos sobreviveram até hoje. Um encontra-se no Yad Vashem, em Jerusalém, e o outro no Joods Historisch Museum, em Amesterdão. Incluímos o mais conhecido dos dois em anexo. Quanto a todos os outros sabe-se que Salomon os fez, mas estarão perdidos. Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 127. **Ver figura 3.**

Entretanto, entre setembro de 1939 e junho de 1940, a situação dos judeus exilados em França complica-se. Com o avançar da Segunda Guerra Mundial o futuro daqueles é assombrado por um clima de insegurança e medo. No início de 1940 o casal Grunwald e Charlotte mudam-se para Nice, onde se instalam num pequeno apartamento. Numa atmosfera de ameaça e receio, e já depois de uma tentativa, Marianne Grunwald suicida-se em março de 1940⁶⁴, atirando-se da janela – escolhendo a mesma forma de suicídio da sua filha Franzë quase 15 anos antes, e cuja representação se afirma como ponto-chave em *LOT*. Aqui será da maior relevância voltar a sublinhar que o suicídio foi uma realidade próxima de Charlotte Salomon, e que certamente se terá constituído como trauma. O trauma familiar decorrente do suicídio de um número exponencial de membros da sua família é, argumentar-se-á, visível em *LOT*, tanto pelo modo como é representado o suicídio, como pela própria forma que a obra tem. Além da mãe de Charlotte, também a sua tia, sua homónima e irmã da mãe, se suicidou, afogando-se no lago Schlachten, em Berlim. A morte desta tia, Charlotte Grunwald, afigura-se um momento importante em *LOT*, pois como se verá a obra começa com o suicídio de uma jovem Charlotte no mesmo lago. O contexto político e intelectual em que esta morte se insere é debatido por Darcy Buerkle em *Nothing Happened: Charlotte Salomon and an Archive of Suicide*⁶⁵, na perspetiva segundo a qual a história da cultura alemã do início do século XX terá omitido uma faceta importante dessa cultura, a saber, uma história das mulheres judias e dos suicídios nesse meio. Outros suicídios da família materna de Charlotte Salomon são referenciados em *LOT*, e, como veremos, há um conjunto de desenhos em particular que chega mesmo a apresentar o historial suicidário.⁶⁶ Além das mortes já apontadas, da avó materna, Marianne, da mãe, Franzë, e da tia, Charlotte, pensa-

⁶⁴ *Ibidem*, p. 112.

⁶⁵ Darcy Buerkle, *Nothing Happened: Charlotte Salomon and an Archive of Suicide* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013)

⁶⁶ Ato V do Prelúdio, que se desenrola entre os desenhos M004254 e M004302. Ver figura 4, correspondente ao desenho M004294 de *LOT*. Importa lembrar que esta numeração dos desenhos que compõem a obra não corresponde à que foi inscrita em *LOT* pela artista, mas sim à do acervo do Joods Historisch Museum (recentemente, começou a utilizar-se esta numeração nas referências a *LOT* pelos curadores e pelos estudos e os historiadores de arte que se ocupam desta obra, embora a maior parte dos estudos publicados ainda utilizem as numerações inscritas por Salomon nos desenhos). É também importante voltar a destacar que *Leben? Oder Theater?* tem um acervo digital próprio, de acesso livre: <https://charlotte.jck.nl/>

se que também tenham cometido suicídio a bisavó, o tio avô, a tia avó e o seu marido, um outro tio e ainda uma prima de Charlotte Salomon.

Em junho de 1940, Charlotte e o seu avô são levados pelas autoridades francesas para Gurs⁶⁷, um campo de concentração nos Pirenéus, onde permanecem aproximadamente três semanas⁶⁸. São libertados em julho⁶⁹ devido ao estado de saúde debilitado do avô e voltam ambos para Nice. De acordo com o centro de investigação da Shoah do Yad Vashem, por esta altura cerca de 350 mil judeus viviam em França, muitos dos quais eram “refugiados da Alemanha e de outras áreas já ocupadas pelos nazis”.⁷⁰

É hoje sabido que nesta altura Charlotte estaria instável psicologicamente e que devido ao seu estado depressivo teria sido aconselhada por um médico a pintar. Já no final de 1941, a americana Ottilie Moore decide deixar França, após anos de apoio a muitas pessoas e famílias judias refugiadas, tanto fornecendo abrigo e comida, como tentando conseguir vistos e documentos que permitissem às pessoas transitar para países onde estariam mais seguras. Ainda nesse ano Charlotte separa-se do avô e instala-se numa pensão – *La Belle Aurore* – em Saint-Jean-Cap-Ferrat, cidade situada numa península à frente de Villefranche-sur-Mer. Sabe-se que foi num quarto de *La Belle Aurore* que Salomon se dedicou intensamente à criação de *LOT* e deduz-se que essa atividade intensa tenha durado sensivelmente um ano, tendo ao que tudo indica começado no verão de 1941.⁷¹ Ao ser entrevistada, a proprietária de

⁶⁷ O campo de Gurs foi inicialmente criado para acolher os refugiados espanhóis em França durante a guerra civil espanhola e convertido em campo de concentração em 1940. Esteve em funcionamento entre 1939 e 1946.

⁶⁸ Felstiner chama a atenção para o facto de não haver nenhum esboço da artista que mostre a passagem desta pelo campo de Gurs. No entanto, segundo Felstiner, a experiência de Gurs terá contribuído para que Salomon criasse *LOT*. Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 124.

⁶⁹ Pode dizer-se que ter conseguido sair de Gurs no momento em que Ludwig e Charlotte saíram terá salvo a vida da artista (Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 123). Porém, a expressão parece desenquadrada do contexto, pois pode questionar-se se a sua vida teria acabado precocemente ou não se não tivesse fugido para França. É complicado analisar esta questão, pois Albert Salomon e Paula Lindberg-Salomon não chegaram a ir para França mas conseguiram sobreviver à guerra, escondendo-se na Holanda.

⁷⁰ «No verão de 1940, depois de França cair nas mãos da Alemanha, havia 350 mil judeus a viver em França. Mais de metade da população judia não tinha nacionalidade francesa, mas eram judeus que haviam ido para França depois da Primeira Guerra Mundial ou refugiados da Alemanha e de outras áreas já ocupadas pelos nazis.» Shoah Resource Center – Yad Vashem, “France”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205857.pdf.

⁷¹ Felstiner afirma que «CS não registou em que data começou *Vida? Ou Teatro?*, o que veio antes ou depois, quando a transformou em drama, nem como a finalizou. As cenas sugerem que ela terá começado pelo menos ‘um ano depois’ de julho de 1940, portanto terá trabalhado na obra

La Belle Aurore confirmou que, durante o tempo que lá esteve hospedada, Salomon pintava a uma velocidade alucinante e passava os dias no seu quarto.⁷² Ao todo, a artista deverá ter desenhado e escrito um total de aproximadamente mil páginas no espaço de um ano.

Em 1942, pensa-se que já depois de ter completado *LOT*, Salomon retorna a Villefranche-sur-Mer, e instala-se de novo na *Villa L'Hermitage*, juntamente com aquele que viria a ser o seu marido, Alexander Nagler. Nagler, também judeu, havia pago pelo seu “desaparecimento” como cidadão austríaco e consequente “reaparecimento” em França⁷³. Em fevereiro de 1943 morre o avô, Ludwig Grunwald, e em junho desse ano o casal Nagler casa-se. Na mesma altura, Salomon dedica *LOT* a Moore e entrega a obra ao médico Georges Moridis, para que este a guarde em segurança.

Paula e Albert sobreviveram os dois à guerra, escondidos no sul da Holanda.⁷⁴

Charlotte e Alexander esconderam-se durante algum tempo num anexo de *L'Hermitage*, em 1943, tentando escapar às buscas, até a situação se tornar insustentável. Devido ao certificado de casamento, sabia-se onde o casal morava e a 23 de setembro de 1943 são ambos detidos e levados para Drancy – um campo de trânsito perto de Paris⁷⁵. A 10 de outubro de 1943, Charlotte Salomon – grávida – é

continuamente a partir do verão de 1941.» Além disso, no chamado “Pós-escrito” a *LOT*, Salomon menciona «'um Inverno como poucos terão experienciado’, e depois ‘veio a Primavera’ e ela ainda continuava a trabalhar. Possivelmente, desde o Verão de 1941 até ao Verão de 1942, Charlotte Salomon terá pintado a maior parte das cenas, versões e sobreposições – mil folhas no espaço de um ano.» (Com referência à página M004931-D, do “Pós-escrito”). Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 146.

⁷² Testemunho de Marta Pécher, proprietária de *Belle Aurore*. *Ibidem*.

⁷³ Nagler conseguiu chegar a França com a sua família no início de 1939. *Ibidem*, p. 168.

⁷⁴ Inicialmente, o plano de Albert e Paula era juntarem-se à família no sul de França quando fosse possível. Mas as circunstâncias não o permitiram. Num depoimento de Paula Lindberg-Salomon, esta conta que haviam saído de Berlim sem malas, sem dinheiro e com passaportes falsos, e por estas razões precisavam de amigos que os ajudassem a subsistir. Dirigiram-se para Amesterdão, de avião, pois era o lugar onde sabiam ter a quem recorrer, e lá começaram por viver com Kurt Singer – amigo de Paula e antigo diretor criativo do *Jüdischer Kulturbund* – enquanto tentavam resolver a situação legal e conseguir vistos para irem para os EUA com Charlotte. Mas não conseguiram vistos e os seus planos foram adiados. E, como por toda a parte acontecia, em 1943 foram ambos presos e deportados para o campo de concentração de Westerbork, na Holanda, de onde conseguiram sair com o pretexto de irem buscar medicamentos a Amesterdão.

⁷⁵ Drancy funcionava como um campo de concentração nazi, apesar de ser gerido pelos franceses até julho de 1943. A 2 de julho de 1943 os alemães passam a gerir o campo, com o oficial SS Alois Brunner na chefia. A partir daí, aumentam as deportações para Auschwitz: «De junho de 1942 a julho de 1944, 64 transportes com 61 mil judeus franceses, polacos e alemães partiram de Drancy – 61 para Auschwitz

assassinada nas câmaras de gás de Auschwitz, pouco depois de lá chegar. A 2 de janeiro de 1944, Alexander Nagler morre de exaustão, também em Auschwitz, devido ao trabalho forçado a que era submetido. Até ao fim da guerra cerca de 80 mil judeus foram deportados de França, dos quais apenas 2 mil sobreviveram. A maioria das deportações tiveram Auschwitz como destino.⁷⁶

e 3 para Sobibor.» Shoah Resource Center – Yad Vashem, “Drancy”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206279.pdf

⁷⁶ Shoah Resource Center – Yad Vashem, “France”, 2019, ficheiro PDF, https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%205857.pdf

II. *LEBEN? ODER THEATER? EIN SINGESPIEL* [sic]⁷⁷

Leben? Oder Theater? é um conjunto de pinturas ou desenhos realizados por Charlotte Salomon entre 1940 e 1942. A obra é composta por 769⁷⁸ páginas pintadas e escritas (com a dimensão aproximada de 32,5 x 25 cm) e o total de pinturas e esboços que sobreviveram até aos nossos dias conta-se em 1300 ou mais páginas⁷⁹, e encontra-se conservado atualmente no Museu de História Judaica de Amesterdão, o Joods Historisch Museum.

Como nota preliminar à descrição formal e análise da obra, é importante deixar claro que, apesar de terem chegado até nós aproximadamente 1300 páginas, guardadas em conjunto a pedido de Salomon, existe uma numeração inscrita pela artista nos desenhos, e que circunscreve explicitamente a obra, deixando mais de cem páginas fora dessa seleção final. Por esta razão, não se irá na presente dissertação destacar páginas “excluídas” de *LOT*. Poderá considerar-se que, se instruções foram deixadas quanto ao início e ao fim – e foram, através da numeração –, a obra deverá ser entendida assim, tomando o que foi determinado pela artista. Deste modo, partir-se-á sobretudo dos desenhos numerados para refletir sobre a obra, podendo haver em alguns momentos referência a desenhos não numerados – tendo esta nota em consideração. Serão analisados aspetos da criação artística que também estão visíveis nas páginas “excluídas”.

Dos traços distintivos desta enigmática e extensa obra que permitem compreender a importância da mesma na sua dimensão original e *inovadora*, foram

⁷⁷ Termo utilizado na página de abertura de *LOT* para caracterizar a obra, embora se escreva corretamente “Singspiel” e não “Singenspiel”. O termo será descrito mais à frente.

⁷⁸ Não há um consenso quanto ao número final de desenhos que compõem *Leben? Oder Theater?* A composição da obra aqui assumida é a seguinte: 6 páginas iniciais não numeradas, 211 páginas no Prelúdio numeradas de 1-211 (dos quais seis números faltam), 558 na Secção Principal e no Epílogo numeradas de 1-558 (de onde dois desenhos numerados faltam), e duas páginas não numeradas (colocadas no final da obra no catálogo digital, como parte integrante). Este número final é aquele que é mais vezes referenciado na literatura específica.

⁷⁹ No mais recente catálogo que contém reproduções de todos os desenhos da seleção final de *LOT* (Paris: Le Tripode, 2015), 1300 é o número apontado como tendo sido o conjunto de desenhos doado em 1971 por Albert e Paulinka ao Joods Historisch Museum. Outras fontes apontam para um total de 1325 páginas (por exemplo, Julia Watson, “Autobiography as Cultural Performance”, ou Michael P. Steinberg, “Charlotte Salomon – History, Memory, Modernism”). Além das 769 páginas, no arquivo digital da obra encontram-se também 188 páginas não numeradas ou excluídas da seleção final, bem como as 25 páginas que constituem a carta dirigida a Daberlohn ou “Pós-escrito” adicionado a *LOT* em fevereiro de 1943 por Salomon.

aqui selecionados três principais – aqueles que parecem melhor representar a forma invulgar e singular de *LOT* – a saber, a relação com o *Singspiel*, as sobreposições e a componente musical. Cada um destes traços deverá ser apresentado, para que se possa compreender o extraordinário projeto artístico aqui em causa, e quais as inovações formais nele produzidas. Começar-se-á pelo papel da forma artística enunciada como subtítulo da obra – o *Singspiel* –, depois será apresentado o começo da obra, com as suas características formais invulgares logo visíveis nas “páginas preliminares”, e de seguida serão abordadas as “sobreposições” e a componente musical⁸⁰. Por fim, a primeira parte do capítulo conclui-se com uma contextualização da obra no seu tempo, com referência a influências, outros artistas e correntes artísticas. No seguimento dessa apresentação, no capítulo III dar-se-á espaço à componente narrativa de *LOT*, com recurso a exemplos pontuais que ajudam a conhecê-la.

II.1. *SINGSPIEL* – A ESCOLHA DA FORMA ARTÍSTICA

Expressamente apresentada como *Singspiel* – “Ein Singspiel” [sic]⁸¹ –, *LOT* deverá ser entendida na sua dimensão teatral e musical desde o início. Igualmente por esta razão, devemos pensar em *LOT* como uma obra una, e não como uma série de desenhos. O termo *Singspiel*, que pode ser traduzido à letra por “brincadeira cantada” ou “peça cantada”, designa geralmente um género de ópera ligeira desenvolvido na Alemanha do séc. XVIII. Contudo, foi só no séc. XIX que se estabeleceu o seu significado como composição musical caracterizada pela

⁸⁰ As expressões “páginas preliminares” e “sobreposições” já foram utilizadas por outros autores e serão explicitadas de seguida, nos respetivos subcapítulos.

⁸¹ O *Singspiel* de Salomon tem sido traduzido para inglês por “A Play With Music”, “operatic-cinematic play”, “Opérette” ou “song-play”, entre outras expressões. “A Play With Music” é a tradução para inglês presente no acervo digital de *Leben? Oder Theater?*, comum à exposição *Charlotte Salomon: Life? Or Theatre?*, do Joods Historisch Museum. No “booklet” em inglês com os textos dessa exposição, é também traduzida uma versão semelhante para inglês, a saber, “a piece of music theatre”. Julia Watson utiliza o termo “operatic-cinematic play” em “Charlotte Salomon’s Memory Work in the ‘Postscript’ to Life? or Theatre?”, *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, nº 1, 2002, pp. 409-422 (p.410). “Opérette” é a tradução para francês utilizada no catálogo *Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?*, ed. Frédéric Martin (Paris: Le Tripode, 2015). O termo “song-play” é utilizado numa tradução para *Singspiel* por Richard Traubner, *Operetta – A Theatrical History*, ed. rev. (Nova Iorque: Routledge, 2003), p. 6.

alternância entre diálogos falados e canções, árias estróficas⁸² ao estilo *folk* e baladas (narrativas em verso musicadas), cómica e romântica.⁸³ Sendo uma composição musical dita popular, difere da ópera também por ser na sua história uma forma artística não exclusiva à elite e cuja apresentação não se fazia obrigatoriamente em teatros de ópera⁸⁴.

Dois exemplos expressivos desta forma artística são *A Flauta Mágica*, de Mozart⁸⁵, ou *O Franco Atirador*, de Weber⁸⁶, obras referenciadas em *LOT* através de excertos⁸⁷. Esta escolha da forma artística com que *LOT* é apresentada sugere um conhecimento cultural e musical que excede o de uma simples espectadora de óperas e *Singspiele*, e que assenta numa referência explícita à forma artística escolhida. Acresce ainda que, sendo o meio social originário de Salomon um meio cultural privilegiado onde eram frequentes as idas à ópera, também não se pode deduzir que o *Singspiel* tenha sido escolhido por Salomon por ser a forma artística que esta conhecia melhor. Parece-nos que, tal como acontece com o desenho e com o texto,

⁸² Uma “forma estrófica” é um termo musical aplicado a canções ou árias cujos poemas, ou versos, são todos cantados com a mesma melodia. Para uma explicação detalhada da “ária estrófica”, cf. *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie (Londres: Macmillan Press Limited, 1992), vol. 1, p. 176, s.v., “Aria”.

⁸³ Para uma explicação da origem da palavra *Singspiel*, cf. *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, pp. 402-405, s.v., “Singspiel”.

⁸⁴ De modo semelhante a Mozart em *A Flauta Mágica*, Salomon poderá ter escolhido a referência ao *Singspiel* em vez da ópera pela conotação popular e acessibilidade daquela, e pelo elitismo associado a esta. Assistir a um *Singspiel* não obrigava a um conhecimento vasto de música erudita, e por essa razão adequava-se a um público diversificado, acessível ao público mais jovem: «Durante o séc. XIX o *Singspiel* . . . continuou de modo secundário, subordinado às pretensões mais sérias da ópera Romântica Alemã.» *The New Grove Dictionary of Opera*, s.v., “Singspiel”, pp. 403-405.

⁸⁵ No original alemão *Die Zauberflöte*, esta conhecida obra de Wolfgang Amadeus Mozart data de 1791.

⁸⁶ No original alemão *Der Freischütz*, esta obra de Carl Maria von Weber data de 1821, e é «uma ópera que consubstancia o fascínio pelos aspectos mais sinistros do mundo natural e pelas trevas do passado medieval, fascínio esse que também dá cor a fenómenos culturais da mesma época, como os *Lieder* de Schubert, os contos dos irmãos Grimm e as pinturas de caspar David Friederich.» RTP – Antena 2, “Argumentos de óperas – obra: *Der Freischütz*”, <http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/carl-maria-von-weber-1913-1914>, acedido em 2 de setembro de 2019.

⁸⁷ *O Franco Atirador* aparece no Prelúdio de *LOT*, primeiro num casamento, depois num suicídio. *A Flauta Mágica* não é mencionada explicitamente em *LOT*, no entanto aparece de forma indireta por dois motivos: em primeiro lugar, pela forma *Singspiel*; e em segundo lugar, porque no desenho M004354 aparece um excerto da canção *Üb immer Treu und Redlichkeit* (em português, “Sempre fiel e honesto”), poema de Ludwig Christoph Heinrich Hölty com melodia de Mozart composta para a ária de Papageno *Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich*, de *A Flauta Mágica*. Esta melodia, com o poema de Hölty, com forte conotação nacionalista, e que entrara no filme *O Anjo Azul* (Heinrich Mann, 1931), chegou a fazer parte da programação da rádio (entre canções) na Alemanha nazi. O desenho onde o excerto é inscrito mostra o perfil de um professor alemão de Belas-Artes e alguns alunos a desenhar. Sobre a música popular e a opinião pública na Alemanha nazi, cf. Carolyn Birdsall, *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945* (Amsterdão: Amsterdam University Press, 2012), p. 114.

as referências musicais tanto populares quanto eruditas sugerem a vontade de colocar ao mesmo nível a cultura de acesso privilegiado e aquela acessível a qualquer alemão. Como veremos, as referências musicais estão presentes em *LOT* de forma constante e podem ser lidas como uma camada que acrescenta significado aos desenhos e às cenas representadas. Num apontamento a respeito da escolha da forma artística e da sua importância paradoxal, Liliane Weissberg lança uma pista, ao afirmar que quando se denomina uma obra de *Singspiel* está aí implicado que exista uma relação dos espectadores-leitores com a obra no tempo “aqui e agora”. Ora, no caso de *LOT*, esta perspectiva afigura-se-nos questionável, pois, como foi já assinalado, apesar de ser “inteiramente escrita no tempo presente, revela-se um trabalho de memória”⁸⁸ para os espectadores-leitores, que acedem à obra em tempos diferentes. Num outro comentário que incide sobre o mesmo ponto, em *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, Pollock lembra que alguns detalhes da estrutura, como por exemplo a separação de cenas por “capítulos”, deixam ler *LOT* como livro⁸⁹.

Por fim, e de acordo com o estudo de Carolyn F. Austin sobre a obra em apreço, parece-nos também que a decisão de denominar *LOT* como *Singspiel* vem, pelo carácter habitualmente ligeiro e cómico dessa forma artística, desafiar a apreciação de *LOT* como trágica, perspectiva essa que poderia ser adotada pelo espectador-leitor ao deparar-se com a narração e representação do suicídio, e que seria então contrariada pela apresentação da obra como *Singspiel*.⁹⁰

Entre os vários pontos considerados, parece-nos que a denominação de *LOT* como um *Singspiel* é da maior importância para uma apreciação da obra, uma vez que, como veremos, este é o traço que mais direta e visivelmente coloca o espectador-leitor perante uma obra artística de carácter ficcional. Não obstante, importa também reter que com a utilização do termo *Singspiel* somos desde logo

⁸⁸ Liliane Weissberg, “Writing before the Shoah, and Reading After: Charlotte Salomon’s Life? Or Theater? and Its Reception”, em *Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies*, ed. Erin McGlothlin e Jennifer M. Kapczynski (Suffolk: Boydell and Brewer, 2016), p.133.

⁸⁹ Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 82, e Pollock, “To Play Many Parts: Reading Between the Lines of Charlotte Salomon/CS’s *Leben? oder Theater?*”, entrevista por Nicholas Chare, *RACAR*, vol. 43, nº 1, 2018, pp. 63-80 (p. 69).

⁹⁰ Carolyn F. Austin, “The Endurance of Ash: melancholia and the persistence of the material in Charlotte Salomon’s *Leben? Oder Theater?*”, *Biography*, vol. 31, nº1, 2008, pp. 103-132 (p. 104).

confrontados com a interdisciplinaridade que nos acompanhará ao longo de toda a obra.

II.2. AS PÁGINAS PRELIMINARES⁹¹

Dividida formalmente em três partes – Prelúdio (*Vorspiel*), Secção Principal (*Hauptteil*) e Epílogo (*Nachwort*) –, a estrutura do *Singspiel* é apresentada no Programa, juntamente com as personagens. O Programa ocupa a terceira página da obra, precedido pela página inicial⁹² e pela dedicatória a Ottilie Moore, e sucedido por um “pré” texto anterior à narrativa, ao qual se poderá talvez chamar de epígrafe ou de prólogo⁹³.

Na página de apresentação do Programa, o elenco é enunciado nas três cores primárias por baixo do que parecem ser cortinas de palco⁹⁴. Entre as cortinas, lê-se “A peça tricolor com música começa”. Éric Corne e Nathalie Hazan-Brunet⁹⁵ fazem notar que a ideia de uma “peça com música” foi estreada no final dos anos 1920 por Brecht e Kurt Weill, na sua *Die Dreigroschenoper* (em português, *Ópera dos Três Vinténs*). Brecht é também citado por outros autores como influência artística para Salomon, uma vez que apresentava o seu trabalho em Berlim e que Salomon poderá até ter assistido a uma das suas peças. E, de acordo com Liliane Weissberg, é possível identificar em *LOT* um traço distintivo do drama brechtiano, o *Verfremdungseffekt*,

⁹¹ Termo utilizado por Griselda Pollock para se referir às seis primeiras páginas de *LOT*, que não foram originalmente numeradas, mas estão relacionadas entre si e com o restante da obra. Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 94.

⁹² A página inicial contém o título e o subtítulo, como vimos, e também a assinatura de Salomon – “CS” –, que será uma constante nas muitas páginas que se seguem. Como afirma Ariela Freedman, «Até a assinatura de Salomon, a insígnia da junção das letras C e S, está infetada pela suástica, em relação com e marcada por esse terrível símbolo.» Ariela Freedman, “Charlotte Salomon, Degenerate Art, and Modernism as Resistance”, *Journal of Modern Literature*, vol. 41, nº 1, 2017, pp. 3-18 (p. 12). **Ver figura 5.**

⁹³ São três as páginas que se encontram entre a apresentação das personagens (o Programa) e o início do ato I do Prelúdio (termo utilizado em *LOT* para denominar a primeira parte da obra, como veremos). O carácter destas páginas é intrigante, parece ser uma epígrafe fora do sítio – pois vem a seguir à apresentação das personagens – mas pela sua forma parece ainda não fazer parte do Prelúdio.

⁹⁴ M004155-C. **Ver figura 6.**

⁹⁵ Os autores discutem este assunto em conjunto numa visita à obra de Salomon. Éric Corne foi o curador da exposição *Vida? Ou Teatro? Charlotte Salomon. Berlim, 1917–Auschwitz, 1943* patente no Museu Coleção Berardo de 11 de abril a 11 de agosto de 2019, e é um artista e curador francês, e Nathalie Hazan-Brunet é conservadora e curadora de arte contemporânea, também francesa. Hazan-Brunet organizou a exposição *Charlotte Salomon. Vie? Ou Théâtre?*, em 2006, no Musée d’Art et d’Histoire du Judaïsme, em Paris.

ou efeito-A⁹⁶ (efeito de alienação), através do qual a reação esperada dos espectadores-leitores seria mais reflexiva e menos emotiva. Salomon teria então aprendido com Brecht um efeito semelhante através de oposições e diferenças dissonantes. Concordando com a análise de Weissberg quando diz que se podem observar em *LOT* oposições ou dissonâncias, dedicou-se adiante um espaço à análise de alguns momentos que podem exemplificar esta característica.

Para se poder explorar com detalhe a obra, é central começar por apresentar as personagens que entram em *LOT*. Escrito a azul, o elenco principal é enumerado: o Sr. e a Sra. Knarre, um “par casado”; Franziska e Charlotte, as filhas do casal; o Dr. Kann, físico, e a sua filha Charlotte; Paulinka Bimbam, uma cantora; o Dr. Singsang⁹⁷, uma “pessoa versátil”; o Professor Klingklang⁹⁸, “famoso maestro”; uma professora de Arte; Professor e alunos de uma academia de Arte; o Coro. A vermelho, as personagens que entram na Secção Principal são: Amadeus Daberlohn⁹⁹, professor de voz, e a sua esposa; um escultor; Paulinka Bimbam; Charlotte Kann; e outras “personagens acessórias”. Por fim, são destacadas a amarelo as personagens do Epílogo: de novo o Sr. e a Sra Knarre, Charlotte Kann, e “outros não especificados”. Por baixo da longa lista tricolor vem anunciado a azul que “a ação se desenrola entre 1913 e 1940 na Alemanha e mais tarde em Nice, França”.

A respeito do elenco, é curiosa a escolha de nomes sonoros ou onomatopaicos para várias personagens. A cantora é Paulinka Bimbam e os maestros são o Professor Klingklang e o Dr. Singsang. Segundo Pollock, estes nomes parecem invocar o coro infantil de “velhas canções alemãs” de Mahler¹⁰⁰. Também a escolha dos apelidos

⁹⁶ Carlos Ceia, "DISTANCIACÃO, EFEITO DE ALIENAÇÃO OU EFEITO-A (VERFREMDUNGSEFFEKT)", *E-Dicionário De Termos Literários*, <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/distanciacao-efeito-de-alienacao-ou-efeito-a-verfremdungseffekt/>, acedido em 8 de maio de 2019.

⁹⁷ Personagem que se pensa ser inspirada em Kurt Singer.

⁹⁸ Personagem que se pensa ser inspirada em Siegfried Ochs. Siegfried Ochs (1858-1929) foi um maestro e compositor alemão, fundador do Coro Filarmónico de Berlim em 1882. Mais tarde foi professor no Conservatório de Música de Berlim. Jewish Virtual Library, “Siegfried Ochs”, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/ochs-siegfried>, acedido a 1 de Agosto de 2019.

⁹⁹ Personagem que se pensa ser inspirada em Alfred Wolfsohn.

¹⁰⁰ Griselda Pollock, *Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon's 'Leben? Oder Theater?'*, 100 Notes, 100 Thoughts, *Documenta 13 Notebook Series*, 2012, p. 8. A obra de Mahler a que Pollock se refere é a coletânea *Des Knaben Wunderhorn*, escrita e publicada no início do séc. XIX pelos poetas Achim von Arnim e Clemens Brentano, a partir da qual Mahler compôs 24 canções, algumas integradas em sinfonias suas. *Das Knaben Wunderhorn* aparece na Sinfonia nº3, com um coro infantil que canta a canção *Bimm! Bamm! Es sungen drei Engel*.

Knarre – em português “ranger”¹⁰¹ – e *Kann* – poder ou conseguir fazer¹⁰² – pode sugerir uma atitude irónica ao estilo de Brecht, concebida através de “humor popular”¹⁰³. Além disso, os nomes das personagens parecem ocupar um papel importante em *LOT* por se constituírem como pista a respeito da semelhança entre as pessoas “reais” que existiram em torno de Charlotte Salomon e a maior parte das personagens que integram a obra. A este aspeto acresce um outro que podemos talvez considerar, a saber, que essa pista de semelhança deixa igualmente transparecer um posicionamento como que distanciado da artista, que podemos entender como um *riso*, um comentário irónico a respeito dessas figuras “reais” colocadas num mundo ficcional.

Com efeito, o espectador-leitor que já conheça suficientes dados biográficos a respeito da família Salomon irá comparar as personagens com pessoas que existiram. Por outro lado, poderemos porventura pensar a posição irónica na escolha dos nomes como espoletando um efeito dissonante, tal como se apontava acima a influência brechtiana. Nesta perspetiva, esse efeito seria um desconforto causado pela tensão entre trágico e cómico, uma vez que muitas cenas de *LOT* representam situações trágicas, como veremos, e um elemento potencialmente cómico como o dos nomes parece destoar e fazer pensar. Quando atrás notámos a consideração de Carolyn F. Austin a respeito do *Singspiel* como estratégia de fugir a uma leitura trágica da obra, poderemos talvez considerar a escolha dos nomes do mesmo modo, ou com o mesmo propósito.

No caso de um espectador-leitor que tenha mais dados sobre o contexto em que a ação de *LOT* se desenrola, é-lhe talvez possível interpretar as personagens como representantes de uma certa conduta ou posição social. Por exemplo, ao escolher-se *Bimbam* como apelido para Paulinka, uma cantora conhecida e influente no meio artístico berlinense, e *Kann* para Albert, um homem burguês, cientista e intelectual, poderá pensar-se que a escolha dos nomes ajuda a ativar nesse

¹⁰¹ Termo utilizado no painel de apresentação das personagens na exposição *Vida? Ou Teatro? Charlotte Salomon. Berlim, 1917 – Auschwitz, 1943*, no Museu Coleção Berardo.

¹⁰² Pollock, “Life Mapping Or, Walter Benjamin and Charlotte Salomon never met”, *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*, ed. Griselda Pollock (Londres: I.B.Tauris & Co, 2007), p. 69.

¹⁰³ Pollock, “Theater of Memory: Trauma and Cure in Charlotte Salomon’s Modernist Fairytale”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006), p. 35.

espectador-leitor um conhecimento cultural e social do tempo e do lugar onde a ação acontece, permitindo-lhe aceder ao comentário irónico que é subtilmente sugerido.¹⁰⁴ Avançando neste sentido, e numa primeira relação com a interrogação do título *vida ou teatro?*, talvez se possa também considerar a própria escolha dos nomes como exemplo dessa oposição. Uma oposição ou escolha derradeira entre a procura de um sentido, que pode não ser encontrado, e que pode ser alterado (pois aquilo que foi importante pode deixar de sê-lo) e a aparência de realidade, o mundo dos fenómenos. "Teatro" também poderá ser entendido como manutenção da imagem, socialmente, como um fingimento que permite estabilidade social. Esta pergunta não é, até ao fim de *LOT*, explicitamente respondida. E talvez se possa pensar que, se a escolha por um dos polos não é feita, isso é porque a obra *nos diz* que independentemente da resposta à oposição (*vida ou teatro*), todos os seres humanos têm o mesmo fim, "virtuosos" ou "maus" acabam todos por ser reduzidos a pó.¹⁰⁵ Ora, o riso pode emergir exatamente de um sentimento de falta de sentido e de futilidade. Como argumenta Jennifer Wallace num texto sobre o riso e a tragédia, as tragédias gregas estão cheias de exemplos que tornam difícil negar a presença de elementos cómicos onde é possível um riso sombrio, que mais tarde está também presente em Shakespeare, Beckett, e muitos outros autores¹⁰⁶. Neste contexto, a proximidade entre tragédia e comédia, entre *choro* e *riso*, poderá ser pensada através do exemplo dos nomes. O reconhecimento de que o mundo não pode satisfazer essa vontade de sentido, ou seja, que por mais que se procure um sentido não se encontrará um ponto de vista privilegiado para olhar a existência humana "de fora", globalmente, como *vida* (procura essa que se oporia ao *teatro* do dia-a-dia), pode causar o sentimento de que a existência humana é incongruente¹⁰⁷ e absurda. Mas para ver o mundo como um teatro – *theatrum mundi* – é uma condição que se

¹⁰⁴ A este respeito, Norman Rosenthal chega mesmo a afirmar que "cada personagem representa um tipo" e que "Salomon evoca todo um meio cultural com uma visão precisa dos símbolos, um ouvido apurado para a linguagem, e uma sensibilidade para com os clichés que se encontram em ambos." Rosenthal, "Charlotte Salomon's Life? Or Theatre? A 20th-century Song of Innocence and experience", p.13.

¹⁰⁵ Jennifer Wallace, "Tragedy and Laughter", *Comparative Drama*, vol. 47, nº 2, 2013, pp. 201-224 (p.216)

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 217.

¹⁰⁷ Stephen Halliwell, "Greek laughter and the problem of the absurd", em *Greek Laughter – A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), p. 334.

acredite na vida como sendo mais que esse teatro, ou então não se poderia *ver* a comparação.¹⁰⁸ Veremos mais à frente como esta ideia poderá ser pensada em *LOT* no seu todo, a partir do título, assente na defesa de que é possível criar sentido através da arte.¹⁰⁹

Retomando a análise destes primeiros momentos da obra, seguem-se outras três “páginas preliminares”¹¹⁰, entre a apresentação do Programa e o ato I do Prelúdio. Como argumenta Griselda Pollock, “nada nos materiais coloridos e alegres do jogo de palavras do programa que iniciam esta desconcertante obra de arte . . . nos prepara para virar a página e aí encontrar as palavras fúnebres do Salmo 144”¹¹¹. Com algumas alterações ao texto pela mão de Salomon, a associação com o Salmo não parece deixar margem para dúvidas¹¹². Contudo, tão ou mais importante do que essa inscrição, aparece-nos, ainda na mesma página, uma das duas únicas frases ao longo de toda a obra em que Salomon escreve na primeira pessoa, explicando que precisara de um ano para descobrir o significado da sua obra. Uma passagem assim abrupta, da apresentação das personagens da peça tricolor para este momento de pausa e reflexão onde podemos ler a autora da obra na primeira pessoa, apresenta-se “grave”, no sentido em que há um corte com a ironia ou o *riso* que vimos na página da apresentação das personagens. O Salmo fúnebre leva a pensar em luto e na identidade judaica de Salomon¹¹³, enquanto simultaneamente lemos “CS”, a autora:

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 342.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 368.

¹¹⁰ Esse momento são três páginas: M004155-D, M004155-E e M004155-F.

¹¹¹ Pollock, “Theater of Memory”, p. 35.

¹¹² A versão de Charlotte Salomon, em M004155-D, é a seguinte: «Que é o ser humano, para que te lembres dele, ou o verme, para que por ele te interesses?». E o Salmo 144:3: «Que é o homem, para que te lembres dele, e o filho do homem, para que por ele te interesses?». Além da formulação não ser exatamente igual, a diferença significativa está na substituição de “filho de homem” por “verme”. *Ibidem*.

¹¹² Lisa Saltzman, “A Matrix of Matrilineal Memory in the Museum: Charlotte Salomon and Chantal Akerman in Berlin”, em *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*, ed. Richard I. Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2012), p. 206.

¹¹³ A argumentação de Pollock a respeito desta página aparece também num outro estudo (Pollock, “Theater of Memory”, 37) em que a autora aponta para uma semelhança desta página, preenchida apenas por texto a vermelho sobre fundo dourado, com a “riqueza dos manuscritos em hebraico medieval magnificamente ilustrados”. Também a respeito da dimensão judaica em *LOT*, Pollock lembra que em M004207 é possível deduzir que a personagem Charlotte Kann teve um bat-mitvah. Pollock, “Life Mapping Or, Walter Benjamin and Charlotte Salomon never met”, nota 26 e p. 70.

«Uma vez que eu própria precisei de um ano para descobrir o significado desta estranha obra, muitos dos textos e melodias, especialmente nas primeiras pinturas, me escapam à memória, e devem — assim como o total da obra, assim me parece — permanecer envoltos em escuridão. CS»¹¹⁴

Considerando a identidade desta voz, que ainda não é o narrador e que, por ser na primeira pessoa, nos diz que é Salomon quem fala, acresce que nas duas páginas seguintes é introduzida uma outra voz, explicitamente a voz do “autor” — *Verfasser*¹¹⁵, no original alemão. Esta voz é diferente daquela que acabámos de ver, pois fala de si na terceira pessoa e identifica-se como artista, ao descrever o modo como desenhou, escreveu e *cantou* a sua obra. Mas, no mesmo excerto, a autora também utiliza *ich*, sugerindo a unidade entre autor e artista (entre terceira pessoa e primeira) e tornando ainda mais peculiar este início de obra, onde as três páginas que antecedem o Prelúdio são, simultaneamente, uma Epígrafe, uma nota sobre a criação da obra e um minucioso enunciado de instruções ao espectador-leitor.

Este texto de instruções ao espectador-leitor é curioso pois estabelece um compromisso da autora com as personagens criadas, ao afirmar que renunciara a “valores artísticos” com vista a deixar as personagens cantarem ou falarem nas suas próprias vozes. A autora desculpa-se por renunciar a valores artísticos, explicando que essa renúncia era condição para atingir outra coisa, a saber, uma dimensão penetrante e profunda.¹¹⁶ A este respeito, o termo utilizado para caracterizar a natureza da obra foi, em alemão, *seeleneindrängerisch*, termo que, segundo Darcy Buerkle, também se traduz por “urgência cheia de alma”¹¹⁷, razão pela qual esta autora argumenta que é possível entrever nestas primeiras páginas uma certa premência da artista em criar *LOT*, e defende que é “com base nesta urgência [que]

¹¹⁴ Em M004155-D. Tradução portuguesa presente no catálogo da exposição *Vida? Ou Teatro? Charlotte Salomon. Berlim, 1917–Auschwitz, 1943* no Museu Coleção Berardo. Uma frase semelhante encontra-se no fim da obra (em M004926), após aquele que é considerado o último desenho pertencente a *LOT*. Esse desenho, M004926, não se encontra numerado, mas terá sido colocado na seleção final de *LOT* pela autora, razão pela qual a sua reprodução se encontra no acervo digital como integrando o Epílogo de *LOT*.

¹¹⁵ Explorando questões de género em *LOT*, Griselda Pollock aponta o termo *Verfasser* como exemplo de forma masculina utilizada para tratar a autoria da obra. Pollock, “Theater of Memory”, p. 62.

¹¹⁶ «(...) muitos valores artísticos tiveram de ser renunciados, mas eu espero que, pela natureza profunda e penetrante da obra, isto seja perdoado.». M004155-F.

¹¹⁷ Buerkle traduz para inglês como “soulful urgency”. Buerkle, *Nothing Happened*, p. 65.

ela pede ao seu espectador que ‘perdoe . . . a falta de mestria’¹¹⁸. Este contributo de Buerkle mostra-se importante pelo facto de trazer mais uma pista a respeito da criação da obra. Contudo, a sugestão de urgência, ao invés de nos dizer que a obra foi feita com “pressa”, poderá ter em vista esclarecer o espectador-leitor relativamente à natureza *diferente* desta obra de Salomon, cujo processo de criação não terá sido igual aos trabalhos artísticos que realizara anteriormente, e cujas características (pictóricas, ou outras, isso não é explicitado) não corresponderiam ao que a autora considerava até aí como estando ao nível de “mestria”.

Conclusivamente, considerados alguns aspetos peculiares e característicos destas “páginas preliminares”, procurámos dar conta de duas situações que ali se encontram e que poderão dizer coisas sobre *LOT* no seu todo, destacando, por um lado, a tensão entre *choro* e *riso*, e, por outro lado, a ideia, vinda das notas ao leitor-espectador que mencionámos, de que há em *LOT* qualquer coisa de obscuro, de mistério, que permanece “envolto em escuridão” até para a sua autora.

II.3. SOBREPOSIÇÕES

Como outro dos traços distintivos de *LOT*, é de salientar uma particularidade plástica única que atravessa grande parte das pinturas. Um número considerável das páginas de *LOT* vêm acompanhadas de uma outra folha mais fina e translúcida (um papel semitransparente semelhante ao vegetal) que é colocada por cima daquelas, e que cria uma “sobreposição”¹¹⁹, um plano além do guache. Esta característica de *LOT* não é, no entanto, constante no decorrer da obra, pois se em todo o Prelúdio as transparências contêm todo o texto (excetuando cartas e avisos), a partir da Secção Principal¹²⁰ os desenhos também já contêm texto, e quase todo o texto é inscrito diretamente no mesmo suporte do desenho – cartão –, em vez de recorrer a essas folhas transparentes, que passam a ser ocasionais e em menor número daí para a frente. Pensa-se que a utilização apenas ocasional das sobreposições perto do fim de

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Mary Felstiner diz-nos que as sobreposições de *LOT* são «totalmente uma invenção de Charlotte – uma forma única de contar uma história». Felstiner, *To Paint Her Life*, xi.

¹²⁰ A partir de M004378.

LOT se deva à escassez deste tipo de papel nas circunstâncias em que Salomon se encontrava. No total, integram a seleção final de *LOT* 210 sobreposições.

“A sua escrita complementa, mas também consegue contradizer por vezes a imagem”¹²¹, escreve Liliane Weissberg a propósito do lugar destas transparências na obra de Salomon, as quais, segundo a autora, permitem estabelecer uma relação entre texto e imagem através de camadas, que podem fundir-se ou pelo contrário competir entre si. Indo ao encontro da mesma ideia, Carolyn F. Austin notou, relativamente à relação estabelecida entre imagem e palavra, ou entre desenho e texto, que em *LOT* é criado um espaço onde já não é evidente a subordinação da imagem à palavra, e onde o sentido de cada página é transmitido pelos dois elementos em simultâneo, numa relação que deixaria à vista a tensão entre o que é possível e o que não é possível representar¹²² – uma tensão construída, ou apresentada, nessa pluralidade ou polivalência de que as sobreposições são exemplo. Tendo como ponto de partida estas ideias, veremos, no subcapítulo que se segue, como a componente musical contida em *LOT* acentua ainda mais o carácter interdisciplinar e plural da obra em apreço.

Ao indagar-se sobre as razões da escolha deste meio para a inscrição do texto, deve notar-se ainda a relação entre corpo e palavras no espaço do desenho, quando as falas das personagens ficam sobrepostas às figuras representadas e conectam as personagens àquilo que cada uma diz. A respeito desta tensão entre dois planos, ainda um outro aspeto deve ser lembrado, a saber, a importância dos avisos e das marcas escritas no espaço público da Alemanha nazi, nomeadamente os posters do *Der Stürmer* ou a palavra *jude* pintada na frente das lojas pertencentes a judeus¹²³.

Por fim, esta particularidade de *LOT* pode ser pensada como introduzindo uma nova conceção de espaço dentro do desenho, que desafia o espectador-leitor. Este observa que foi criada propositadamente uma distância entre a página pintada e o texto, pois não consegue ver com nitidez a imagem que está por baixo da sobreposição, uma vez que a folha vegetal a turva. Assim, só pode aceder a essa

¹²¹ «A sua escrita conseguiu não só complementar mas também por vezes contradizer a imagem.» Weissberg, “Writing before the Shoah, and Reading After”, p. 131.

¹²² Austin, “The Endurance of Ash”, pp. 116 e 120-121.

¹²³ Pollock, “To Play Many Parts”, p. 73.

imagem se *atravessar* o espaço – se afastar a folha de cima –, implicando um movimento já dentro do desenho.¹²⁴ É certo que não há indicações de como o espectador-leitor deve tratar cada página, a saber, se deve ver a imagem de baixo sempre através da sobreposição, ou se deve descobrir a mesma. Se se olhar cada página sempre através da sobreposição, então essa distância entre uma e outra folha é percebida sem que, no entanto, se possa aceder a esse espaço, *entrar* nele. Ecoando esta ideia numa obra da artista portuguesa Ana Vieira, em *Ambiente – sala de jantar*¹²⁵ vislumbra-se um atravessamento de algum modo semelhante. Nessa obra, duas camadas de rede nylon separam o espectador do mobiliário de sala de jantar que se encontra no meio (mesa, copos, pratos e talheres). O nylon, tanto na primeira como na segunda tela, contém desenhos de objetos (cadeiras, relógio, cortina, entre outros) que completam o ambiente. Simultaneamente, impede o espectador de entrar no espaço onde se encontram os objetos “reais”. Há ainda em *Ambiente – sala de jantar* um outro elemento que lembra a interdisciplinaridade de *LOT*, a saber, a introdução de uma componente sonora relacionada com o espaço – neste caso, “ecos e rumores de uma refeição partilhada”¹²⁶.

O que parece mais interessante realçar na relação entre as duas obras é a sugestão de que há qualquer coisa a que o espectador só pode aceder parcialmente, qualquer coisa que pertence ao “encenador”, àquele que criou a obra e sabe tudo o que ela contém, ao contrário do espectador, que vê turvo. Neste sentido, o espectador vê uma sala de jantar transfigurada, e vê-a diferente do que quando se senta à mesa na sua sala de jantar. Assim também o espectador-leitor de *LOT* vê um espaço novo além da folha de papel. Na junção da folha com a sobreposição, este depara-se com uma estranha forma na qual narrador e personagens o interpelam fora e dentro do desenho, simultaneamente. Embora saibamos que a obra não *acontece* num “aqui e agora” irrepetível como uma encenação de teatro, é sugerido

¹²⁴ Weissberg aponta também para a cortina tricolor na página de apresentação das personagens como exemplo de uma função possível das folhas transparentes, que «replicam essa imagem da cortina» ao longo da obra. Esta “cortina” de palco desenhada naquela página seria depois, ao longo de *LOT*, replicada através das sobreposições.

¹²⁵ *Ambiente – sala de jantar* (1971) é a primeira de uma série de três instalações *Ambientes* realizadas pela artista portuguesa Ana Vieira (1940-2016) entre 1971 e 1972. **Ver figura 7.**

¹²⁶ Museu Calouste Gulbenkian, “Ana Vieira – Ambiente – Sala de Jantar”, https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/ambiente-sala-de-jantar-156542/, acedido em 12 de agosto de 2019.

ao espectador-leitor um movimento de atravessamento, e aí, no espaço do desenho, este pode ver várias formas da mesma obra – da mesma “encenação” – ao deixar ou descobrir uma sobreposição. Como escreveu Christine Conley em “Memory and Trauerspiel”, também é possível pensar as sobreposições de *LOT* como “um espaço de distanciamento crítico” próximo das técnicas do teatro épico brechtiano, por desafiar “a transparência das representações realistas” e procurar uma distância que permita uma outra forma de contacto com a obra.¹²⁷

Esta ideia de um espaço entre planos, por um lado, e, por outro lado, da abertura de um espaço de reflexão ao espectador-leitor onde este deve escolher ou agir (ver dois planos em simultâneo, ver só um deles, ou só o outro), parece-nos bem exemplificada pelas sobreposições, como se, desde logo, e por uma via “plástica”, nos fosse dito que *LOT* foi criada justamente numa interseção de camadas de significados. Veremos nos próximos capítulos outros elementos contidos em *LOT* que exemplificam igualmente a combinação ou o entrelaçar radical de médiums artísticos.¹²⁸

II.4. A COMPONENTE MUSICAL

Como procurámos mostrar nos subcapítulos anteriores, *LOT* apresenta-nos inúmeros desafios, nomeadamente, a peculiaridade da forma artística escolhida para a denominar, as suas “páginas preliminares” que levantam questões sobre a criação da obra propriamente dita e as intenções por detrás dela, e a originalidade das sobreposições que vem instalar uma nova forma de relacionar imagem e texto. Assim também a componente musical que encontramos em *LOT* deve ser um elemento a considerar numa apreciação da obra no seu todo, mesmo que esta não apresente pautas, pois as referências musicais estão presentes ao longo de uma parte significativa da obra, bem como a inegável musicalidade de alguns comentários e falas de personagens.

¹²⁷ Cristine Conley, “Memory and Trauerspiel – Charlotte Salomon’s *Life? Or Theater?* and the Angel of History”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006), p. 92.

¹²⁸ Carolyn F. Austin argumenta neste sentido, ao considerar que, qualquer um que pretenda escrever sobre esta obra, será confrontado com a falta de vocabulário para a categorizar ou a ela se referir. Austin, “The Endurance of Ash”, p. 104.

Podemos entender a música como aquele elemento que une texto e imagem, mas também como aquilo que está na origem destes elementos – pois a obra é-nos apresentada, logo no início, como se os desenhos e os textos *nascessem* da música. Neste contexto, importa então distinguir dois aspetos dentro de um mesmo: por um lado, a função da música como uma terceira camada de sentido; por outro lado, a importância da música na própria criação da obra, no processo de criação artística.

Pensando, primeiro, nessa terceira camada de significação ou sentido que a componente musical parece trazer a *LOT*, a hipótese apontada por Michael P. Steinberg é bastante elucidativa quando, em vez de “música”, se refere à “voz”¹²⁹ como o elemento que relaciona texto e imagem. Uma vez que a componente musical não está diretamente contida na obra – pois cada um a ouvirá individualmente – é então a voz de cada espectador-leitor – exteriorizada ou ouvida na mente do espectador-leitor – que cria as relações sonoras e melódicas presentes em *LOT*. No entender de Deborah Schultz e Edward Timms, Salomon terá sido a única artista a definir, página a página e de forma sistemática, a melodia que deve acompanhar cada desenho, criando aquilo a que chamaram uma “forma inovativa de arte melódica”.¹³⁰ E é como estimulante da imaginação que a música parece ter mais importância aqui, de dois modos diferentes, como veremos.

Por um lado, como o texto não é real ou efetivamente ouvido, mas imaginado pelo leitor-espectador, não está dada na obra “a” forma dessa imaginação, como seria o caso se houvesse *performers* ou atores em cena, ou seja, se *LOT* fosse *realmente* encenada num palco, ao vivo. Importa, no entanto, mencionar que, como nos conta Oliver Sacks¹³¹, a maioria das pessoas é capaz de ouvir música sem esta estar a ser tocada nem reproduzida. Isto é, seja involuntariamente, como acontece com os “vermes do ouvido”, ou propositadamente, nós imaginamos melodias e podemos lembrá-las e ouvi-las sem as cantarmos, assim como podemos inventar música sem a escrever numa pauta, sem a registar, e igualmente sem a cantar nem

¹²⁹ «A ‘voz’ torna-se o unificador de texto e imagem». Steinberg, “Reading Charlotte Salomon - History, Memory, Modernism”, p. 7.

¹³⁰ Deborah Schultz e Edward Timms, “Charlotte Salomon’s *Life? Or Theatre?*: a multimedia response to the crisis of German culture”, em *Pictorial Narrative in the Nazi Period: Felix Nussbaum, Charlotte Salomon and Arnold Dagbani*, (Nova Iorque: Routledge, 2009), p. 37.

¹³¹ Oliver Sacks, *Musicalophilia: Histórias da Música e do Cérebro* (Lisboa: Relógio d’Água, 2008).

tocar. Isto significa que é possível musicar texto internamente e também imaginar vozes diferentes cantando aquilo que pretendemos ou que virmos escrito.¹³² Além disso, há pessoas, como o próprio Sacks, que mal veem ou se lembram de uma peça musical aprendida muitos anos antes, imediatamente começam a ouvi-la e a ver o seu corpo tocá-la. Ora, no caso de *LOT*, que é povoada por referências musicais – desde canções populares a árias de ópera, como se irá ver adiante –, a experiência do espectador-leitor será bastante diferente no caso de este conhecer as músicas mencionadas ou no caso de não as conhecer, pois quem conhecer poderá convocar e aceder a essa memória. Por fim, uma outra questão a lembrar a este respeito é o facto de essas referências musicais serem dadas através do texto que é cantado (e não da articulação das notas musicais de cada peça), o que no caso do espectador-leitor que não conhece nem a melodia nem o contexto de uma determinada música, tomará somente ou acima de tudo o texto como conteúdo para refletir.

Ainda no que diz respeito à imaginação, e por outro lado, a estimulação da imaginação por parte de cada espectador-leitor (e a previsão dessa situação por parte da artista) deve-se também às relações criadas entre as próprias obras musicais escolhidas e os desenhos onde são mencionadas, bem como ao momento narrativo onde aparecem. Mais à frente serão analisadas algumas delas.

Se a consideração deste primeiro aspeto suscitado pela componente musical de *LOT* remete para a experiência do espectador-leitor da obra, uma análise do segundo aspeto mencionado acima, ou seja, da importância da componente musical no próprio processo de criação de *LOT*, implica a consideração, já não do que a música ou as referências musicais suscitam no espectador, mas na própria artista e no seu ato criador. E é em duas das “páginas preliminares” que se apresenta aquele que é talvez o momento que mais diretamente aborda o processo de criação artística da obra. Em M004155-D e M004155-E, a autora – *Verfasser* – descreve um processo no qual o desenho é fixado no papel através da música, como se estivesse em causa uma composição musical. Este momento é aquele a que, no subcapítulo sobre as páginas preliminares, nos referimos como instruções ao espectador-leitor. Nestas duas

¹³² Sacks sublinha que as pessoas não têm todas capacidades idênticas no que toca a este tipo de imagens mentais – algumas pessoas conseguem ouvir longas peças inteiras, enquanto que outras apenas breves trechos. Sacks, *Musicofilia*, pp. 57-59.

páginas é, portanto, exposto o processo de *tradução* ou mediação artística que, segundo as palavras da autora, deu origem à obra. Subitamente, sem a evocar, uma melodia (*Eine Melodie*, no original alemão) aparece, e aquele que se encontra a pintar (*Der Mensch*¹³³) repara que a melodia é exatamente aquilo que está a pintar, e ao cantarolar cria-se na mente um texto que acompanha a melodia – parecendo que são traduzidas notas e palavras por desenhos:

*«A criação das pinturas que se seguem deve ser imaginada da seguinte forma: uma pessoa está sentada perto do mar. Ela pinta. Uma melodia entra, de repente, na sua mente. À medida que começa a cantarolá-la, repara que a melodia corresponde exactamente ao que está a tentar passar para o papel. Forma-se um texto na sua mente, e começa a cantar a canção com as suas próprias palavras, uma e outra vez, em voz alta, até a pintura parecer terminada. (...)»*¹³⁴

Na continuação deste enunciado o autor explica que por vezes se criam duetos, quando se formam vários textos ao mesmo tempo, ou mesmo um coro, quando acontece cada personagem cantar um texto diferente. É possível ver exemplos de ambas as situações ao longo da obra¹³⁵. Porém, em concordância com os pontos que serão defendidos neste trabalho, parece afigurar-se mais importante observar exemplos em que se relacionam os três elementos, música, desenho e texto, como é o caso de M004284¹³⁶. Neste desenho, o casal Knarre aparece representado com uma postura igual entre si, ambos com o braço esquerdo erguido na direção da boca (dir-se-ia até na direção da voz projetada, numa simulação do ator ou cantor em palco). As palavras, inscritas na sobreposição, percorrem quase toda a superfície da folha, deixando sem texto apenas o espaço do busto e braços da Sra Knarre. O texto, indicado como *Melodie*, repete uma espécie de lamento que comenta e reprova as escolhas adultas de Franziska:

¹³³ *Der Mensch*, “uma pessoa” em português, é um termo neutro, não se refere nem a uma mulher nem a um homem, mas a uma “criatura humana”. Pollock, “Theater of Memory”, p. 62.

¹³⁴ Em M004155-E e M004155-F.

¹³⁵ São exemplos de simultaneidade de textos ditos por personagens diferentes numa mesma cena M004804 e M004806, desenhos do capítulo “Judeus Alemães” e nos quais estão representadas várias figuras sentadas a uma mesa, cada uma contando os seus planos para o futuro; e o desenho M004909, em que, similarmente a M004804, o conjunto das “falas” aparece numerado, de forma a saber-se qual a ordem do diálogo. Quanto aos “duetos”, a sua presença é bastante mais frequente ao longo da obra, pois é recorrente o diálogo entre duas personagens.

¹³⁶ Ver figura 8.

*«Melodia: Sim, eu disse-o logo – não, ela nunca poderia ser feliz – a minha mulher disse-o logo. Não, ela nunca poderia ser feliz, com aquele marido e aquela criança. Sim, nós dissemo-lo logo. Não, ela não...»*¹³⁷

Sem o propósito de partir para uma reflexão alongada sobre o papel do coro em *LOT*, não deve ser esquecido que ele acontece, como Salomon diz, quando “cada personagem tem que cantar um texto diferente”¹³⁸. E essa não parece ser a única situação em que aparece o coro, pois no Programa ele é anunciado, separadamente, o que não é igual a dizer que um conjunto de personagens que entram na ação de *LOT* constituem, quando em conjunto, um coro.

Voltando ao desenho em análise, poderá ele ser considerado como um momento de aparição do coro? Esta hipótese tem como âncora, por um lado, o carácter repetitivo das palavras ditas, como um refrão, e o seu conteúdo de julgamento social e moral (o julgamento sobre as escolhas de Franziska) e, por outro lado, a postura idêntica das duas figuras, tão “teatralizada” que parece criar, pela sua diferença em relação aos desenhos que o antecedem e o precedem, uma pausa no desenrolar narrativo. Se este desenho for pensado como um comentário do coro, então toma-se o coro como um papel representado por personagens que, mesmo fazendo parte da ação que se desenrola, a comentam. Mas essa função de comentário, “teatralizada”, atribuída ao casal Knarre neste desenho, acontece dentro de um *flashback* na história que tem uma voz diferente do narrador de *LOT*, pois é a personagem Sra. Knarre que narra episódios do seu passado. E este ponto poderá ajudar-nos a compreender *quem é* ou *onde está* o coro, pois tal como a obra é criada por uma pessoa, Charlotte Salomon, assim também estas várias vozes nascem todas no mesmo lugar. E parece ser por nascerem todas da mesma cabeça que o coro, tal como vem no Programa, nunca é explicitamente identificado ao longo da obra, pois pode aparecer de vários modos, através de várias personagens. Disto parece ser exemplo a voz “conjunta” do casal Knarre que vemos aqui. Por outro lado, o

¹³⁷ Em M004284.

¹³⁸ Em M004155-F: «Frequentemente, vários textos tomam forma, e o resultado é um dueto, ou até acontece que cada personagem tem que cantar um texto diferente, resultando num coro.»

apontamento *Melodie*¹³⁹, recorrente em *LOT*, que algumas vezes indica a que música se refere e outras vezes toma frases das personagens como melodias, lembrando que assistimos a um *Singspiel*¹⁴⁰, e que, outras vezes ainda, introduz comentários à situação narrada¹⁴¹, parece ser um elemento de união das várias “vozes” que é possível ouvir em *LOT*. Talvez se possa, então, pensar na componente musical como elemento de união, mas também de multiplicidade. Assim, o coro seria, nesta perspectiva, as *Melodien* (existentes ou inventadas) que acompanham os desenhos, como comentário perante a cena que se desenrola. Por abundarem os exemplos, escolheram-se alguns para ilustrar esta situação.

Das *Melodien* que é possível conhecer, a maioria aparece nos primeiros dois atos do Prelúdio, e são repetidas já na Secção Principal, como despedida da terra natal da personagem principal, diz-nos então o narrador¹⁴². São de origem diversa¹⁴³,

¹³⁹ *Melodie fehlt*, “sem melodia” também aparece, assim como *Nach derselben Melodie*, “com a mesma melodia”. *Melodie fehlt* aparece na noite de núpcias de Franziska e Albert e também num desenho de Franziska representada múltiplas vezes em várias posições inclusivamente ao piano.

¹⁴⁰ Exemplos desta situação são os desenhos M004284 ou M004306. Ver figura 8.

¹⁴¹ Exemplo desta situação é o desenho M004321. Ver figura 9.

¹⁴² Em M004821.

¹⁴³ As referências musicais que aparecem no Prelúdio são as seguintes, pela ordem em que aparecem: “Eure Tochter will ich haben” [É a sua filha que eu desejo], origem desconhecida; “Wir winden dir den Jungfernkranz” [Entrelaçamos-te a coroa de donzela] e “Wir winden dir den Hochzeitskranz” [Entrelaçamos-te a grinalda], da ópera *Der Freischütz* [“O Franco Atirador”] de Carl Maria von Weber; “Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen” [As luzes estão acesas na árvore de natal], canção popular alemã de compositor desconhecido, com letra do poeta Hermann Klette; “Ach, ich habe sie verloren” [Oh, eu perdi-a], ária da ópera *Orfeu e Eurídice*; “Das wandern ist des Müllers Lust” [Caminhar é o desejo do moleiro], poema de Wilhelm Müller musicado por Franz Schubert; “Ich bin ja heut so glücklich. Ich bin ja heut so froh.” [Hoje estou tão feliz. Hoje estou tão contente.], composta por Paul Abraham, entra no filme *O Secretário particular* (1931); “Ich weiss nicht, was soll es bedeuten, dass ich so traurig bin, ich glaube die Glocken läuten - das kommt mir nicht aus dem Sinn” [Eu não sei o que é esse anseio, a tristeza enche o meu coração, parece que ouço os sinos da igreja tocar - e nunca daquele som me posso separar], excerto do poema “Die Lorelei” de Heinrich Heine que tem sido musicado por vários compositores, como Friedrich Silcher e Franz Liszt; “Was vermeid ich denn die Wege, wo die andern Weiser stehn” [Por que evito os caminhos por onde vão os outros], excerto da canção “Der Wegweiser”, de Franz Schubert; “Heut' Nacht hab' ich geträumt von Dir” [Esta noite sonhei consigo, doce mulherzinha], canção da opereta “Das Veilchen von Montmartre” [“A violeta de Montmartre”], de Emmerich Kálmán; “Ja, die Liebe hat bunte Flügel” [O amor é um pássaro rebelde], da ária *Habanera* da Ópera *Carmen* de Georges Bizet; “und alle Leute Lieben sie ebenfalls - doch keiner so wie ich!” [“e todos a amam mas nenhum tanto quanto eu!”], retirado de um dueto da opereta *Paganini*, de Franz Lehár; “ich bin die fesche lola” [Eu sou a bela Lola], de Friedrich Holländer, que entrou no filme *Der blaue Engel* (1930); “Kommt all ihr Seraphim” [Venham todos os vossos serafins], da ópera *Sansão e Dalila*, de Handel; “Sei Stille Dem Herrn”, [Silêncio perante o Senhor] da ópera *Elias* de Felix Mendelssohn; “Bist du bei mir” [Que estejas comigo], BWV 503, de Bach; “Eine kleine Nachtmusik”, de Mozart; “Glücklich ist nur der, der da liebt. Freudvoll und leidvoll” [Só aquele que ama é feliz. Alegre e triste.], de Beethoven; “Schlage doch, gewünschte Stunde” [Chega então a hora desejada], cantata para funeral, de Georg Melchior Hoffmann; “In einer kleinen Konditorei” [Numa pequena pastelaria] de Fred Raymond; hino das forças armadas alemãs “Der gute Kamerad”; Hino Nazi; Benedetto Marcello, “Dopo tante e tante

e bastantes, pelo que iremos destacar apenas algumas e referir a intimidade que estabelecem com as cenas representadas. “Entrelaçamos-te a coroa de donzela” ou “entrelaçamos-te a grinalda”, do *Singspiel O Franco Atirador* (Carl Maria von Weber), tem um papel importante na criação de significado dentro da obra para o espectador-leitor, que se depara com a mesma melodia em dois momentos quase opostos: no casamento e na morte de Franziska. Nesse *Singspiel*, a personagem feminina descobre uma coroa mortuária no lugar da tiara de noivado. “O amor é um pássaro rebelde” (ária *Habanera*), da ópera *Carmen* (Georges Bizet) também sobressai, pois funciona como símbolo de Paulinka que reforça a importância da mesma, entre o primeiro momento em que aparece e o segundo. Por fim, entre as outras muitas referências dos primeiros atos, optamos por destacar, já no ato III, a canção “Bist du bei mir” (“Se estás comigo”), da ópera de Stölzel *Diomedes*, que Bach tornou famosa pela sua versão para voz, e que aparece em *LOT* possivelmente a demonstrar o ambiente cultural do Prelúdio da obra. Mais adiante, outro momento que importa destacar é a referência à *Marselhesa* – “Allons enfants de la patrie” – num desenho¹⁴⁴ inserido num conjunto em que é sugerido o nacionalismo do ensino das Belas-Artes no período nazi. Este momento é particularmente interessante pois vem na sequência da referência explícita aos “mestres” van Gogh e Cézanne¹⁴⁵, o que parece colocar frente a frente, ou em tensão, a arte moderna por Charlotte Kann admirada e o nazismo, com a sua luta contra a chamada “arte degenerada” e o repúdio pelo modernismo. Por último, e porque as referências musicais também estão presentes no Epílogo, embora menos, o *Hino à Alegria*, de Schiller e Beethoven, serve de mote à espécie de “terapia” à avó que Charlotte Kann experimenta fazer, tentando

pene” [Depois de tanto sofrimento]; “Die schöne Müllerin” [A bela moleira], de Franz Schubert, com poema de Wilhelm Müller; “Im Weissen Rössl” [No White Horse Inn], da opereta homónima, de Ralph Benatzky; “Allons enfants de la patrie”, hino nacional francês *A Marselhesa*; “Üb immer Treu und Redlichkeit” [Sempre fidelidade e honestidade], de Mozart; “du sollst nit gehen mit kein ander mädel” [Não vás com outras raparigas], canção popular em ídiche; “Dank sei dir, Herr” [Graças a Ti, Senhor]. de Siegfried Ochs; “Süsser freund, du blickest mich verwundert an”, [Querido amigo, olhas-me maravilhado] de Schumann. Quanto às referências que aparecem na Secção Principal e no Epílogo (e que são em menor número), é possível consultá-las nos seguintes links: <https://jck.nl/page/charlotte-salomon-muziek> [lista de músicas identificadas em *LOT*] e <https://jck.nl/page/charlotte-salomon-liedteksten> [lista com as letras das músicas], acedidos em 2 de setembro de 2019.

¹⁴⁴ Em M004353.

¹⁴⁵ Em M004351. Ver figura 10.

convencê-la de que a beleza e a arte são motivos para não cometer suicídio, como veremos mais à frente.

Como já foi mencionado, numa interpretação diferente do termo *Melodie* é possível ver ao longo da obra apontamentos ou comentários, alguns em rima, outros não, em que o mesmo termo é utilizado para lembrar o carácter musical do *Singspiel* e, propomos, também para sugerir aparições do coro.

Conclusivamente, e tomando como exemplos os momentos assinalados neste subcapítulo, parece-nos que a componente musical de *LOT* não deve ser esquecida, ou, por outra, não deve ser desconsiderada em relação aos outros meios utilizados na obra para criar sentido. É certo que o elemento musical é aquele que, dos três – texto, desenho, referências musicais –, foi menos explorado até hoje a respeito da obra em apreço, e, não sendo na presente dissertação o elemento de estudo privilegiado, defendemos que, em qualquer apresentação desta obra, a componente musical deve ser abordada, pois, como vimos, é possível notar aspetos relevantes para a obra como um todo.

II. 5. AS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS DE *LEBEN? ODER THEATER?*

O país de origem de Charlotte Salomon, o seu meio social e o acesso privilegiado e assíduo às artes e à cultura que caracterizavam esse mesmo meio tornam plausível a hipótese de que Salomon teria tido contacto com a herança das primeiras vanguardas do século XX que emergiram em especial na Alemanha. E mais plausível ainda, porque visível e, como procuraremos mostrar, determinante a vários níveis, é a influência do movimento expressionista na sua obra¹⁴⁶. De facto, além das semelhanças mais estritamente formais e da forma singular como convoca as diferentes artes — pintura, música, teatro, cinema, poesia¹⁴⁷ —, a obra de Salomon

¹⁴⁶ Triunfante na década de 1910, o Expressionismo é uma corrente importante na história de arte alemã, que se irá manter e até alastrar ao longo dos anos 20 e 30, com percursos do movimento a ocupar cargos nas Academias de Arte e nas instituições culturais. Jean-Michel Palmier, *L'expressionisme et les arts – I – Portrait d'une génération* (Paris: Payot, 1979), p.16.

¹⁴⁷ A propósito das citações literárias presentes em *LOT*, importa mencionar que as mesmas demonstram uma cultura vasta e oscilam, tal como no caso das referências musicais (e entrelaçando-se com estas em vários casos), entre uma cultura privilegiada, por assim dizer, e uma mais popular ou acessível. Como refere Astrid Schmetterling, «citadas com precisão ou alteradas intencionalmente,

apresenta também afinidades temáticas com a arte expressionista de artistas como Edvard Munch, Marc Chagall, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky, Paula Modersohn-Becker, Georg Grosz, Emil Nolde ou Oskar Kokoschka, na pintura, Mary Wigman, na dança, ou F.W. Murnau e Fritz Lang, no cinema¹⁴⁸, em cujas obras se deteta “pessimismo, utopia, sonho, revolta contra a realidade, fuga para o mundo interior¹⁴⁹”, entre outros temas representados. Quanto às semelhanças mais formais, um forte apelo às sensações parece central para compreender a corrente expressionista, uma vez que “Todo e qualquer objeto é apenas a via para uma cor, uma composição de cores, e o trabalho como um todo visa não uma impressão da natureza, mas a expressão de sentimentos”.¹⁵⁰

Na obra de Salomon, as referências a outros artistas, por vezes até explícitas, encontram-se sobretudo nos desenhos em que Salomon pinta o contexto da Academia de Belas Artes por onde passa a personagem Charlotte Kann¹⁵¹. Aí, como aponta Éric Corne, “é visível o jogo com os códigos artísticos¹⁵²” e especificamente a utilização dos mesmos “nos pintores que estuda: Bartning . . . Henri Matisse, Amedeo Modigliani, van Gogh”¹⁵³ e os expressionistas alemães do *Blaue Reiter*, como já foi mencionado. Salomon terá possivelmente chegado a cruzar-se com a *Entartete Kunst*,

passagens de Goethe e Dante, da Bíblia e de Nietzsche, da poesia de Heine, Rilke e Paul Verlaine são misturadas com provérbios e rimas contemporâneas.» Astrid Schmetterling, “Inscriptions of Difference in Salomon’s Work”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006), p. 145.

¹⁴⁸ No contexto das afinidades de *LOT* com o cinema, Stéphanie Jamet chega a notar que a utilização das sobreposições em *LOT* relembram a forma semelhante de *Fausto* de Murnau. Jamet explica que «este princípio [da sobreposição], combinando justaposição com transparência e fusão com desaparecimento, empregando o *fading*, produz a evanescência das imagens oníricas.» Stéphanie Jamet, “*Vida? Ou Teatro? Um Singspiel*, ou a Intempestividade da Criação”, em *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon* (Lisboa: Stolen Books, 2019), p. 120.

¹⁴⁹ «O seu conteúdo – pessimismo, utopia, sonho, revolta contra a realidade, fuga para o mundo interior – é inseparável das condições sociais que o suscitaram.» Palmier, *L’expressionisme et les arts – I – Portrait d’une génération*, p. 15.

¹⁵⁰ Lurt Heinzelman, *Make It New: The Rise of Modernism* (Austin: Harry Ransom Humanities Research Center, 2003), p. 50.

¹⁵¹ O exemplo mais claro e onde se observam referências claras a van Gogh (botas), Cézanne (maças) e Chagall (composição da página) é em M004351 (**ver figura 10**), aquele a que Griselda Pollock chamou “pintura-manifesto” pelo seu papel de afirmação artística e identificação com os artistas desprezados pelo regime nazi, certamente admirados por Salomon. Num outro desenho do acervo de *LOT* excluído da seleção final, M005090v (verso), há mesmo uma referência escrita a van Gogh, num texto em que alguém não identificado se compara ao famoso artista. Cf. Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, pp. 277 e 279.

¹⁵² Éric Corne, “*Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon*” (*Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon* (Lisboa: Stolen Books, 2019), p. 22.

¹⁵³ *Ibidem*.

a exposição de Arte Degenerada apresentada em Berlim em 1938¹⁵⁴, onde constavam obras de muitos artistas, entre eles, Klee, Kirchner, Kandinsky, Georg Grosz, Marx Ernst, Otto Dix, Marc Chagall e Edvard Munch – a cuja profunda relação com *LOT* dedicaremos alguma atenção adiante, à luz de aspetos que convocam o vastíssimo tema da melancolia. A utilização das cores primárias aponta igualmente para essa afinidade com o expressionismo¹⁵⁵, enquanto a escolha recorrente do azul pode ser vista numa comparação entre o desenho M004175¹⁵⁶ de *LOT* e *Aleko e Zemphira ao Luar*¹⁵⁷, de Chagall.¹⁵⁸

Como temos vindo a exemplificar na presente dissertação, *LOT* apresenta uma linguagem surpreendente que convoca texto, imagem e música de uma peculiar forma que é difícil de comparar em termos da interdependência de médiuns que ali se observa. A forma artística conseguida em *LOT* torna-se neste sentido difícil de classificar, de apresentar e de circunscrever num género bem delimitado, mesmo que partilhe algumas características com outras obras. Retomando o que procurámos dizer a respeito das “sobreposições”, também Julia Watson fala de *LOT* como “forma híbrida” em que imagem e texto se explicam e comentam, salientando, por um lado, a aproximação ou reinterpretação modernista dos livros de emblemas do período barroco¹⁵⁹, e, por outro lado, as muitas referências a formas artísticas e literárias de contar histórias, refletindo em que medida pode *LOT* ser pensada como *Künstlerroman*, *Bildungsroman*, uma *narrativa do trauma*, uma *narrativa gótica* ou uma *narrativa etno-política*.¹⁶⁰ Numa referência semelhante, Griselda Pollock destaca

¹⁵⁴ Esteve patente em Berlim entre fevereiro e maio desse ano, quando Salomon ainda lá morava. Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 278.

¹⁵⁵ Como refere Dalia Elbaum, Salomon não temia a desarmonia ou choque violento entre cores, à semelhança de van Gogh, Edvard Munch e, em geral, os pintores expressionistas. Elbaum também nota a importância das cores puras, tal como nos pintores pós-impressionistas e fauvistas. Dalia Elbaum, “Analyse esthétique de l’oeuvre de Charlotte Salomon”, p.29.

¹⁵⁶ **Ver figura 11.** Mais à frente iremos referir-nos a M004175 como o desenho de “Franziska-anjo”.

¹⁵⁷ Estudo para cenário da cena 1 do ballet *Aleko* para a produção de 1942 do Ballet Theatre of New York, com coreografia de Léonide Massine e música de Tchaikovsky. **Ver figura 12.**

¹⁵⁸ As afinidades com Chagall estendem-se também à importância da música, tendo sido no caso de Chagall realizada recentemente uma exposição dedicada tanto à musicalidade da sua obra como às obras musicais presentes nela. *Chagall: couleur et musique* esteve patente de 28 de janeiro a 11 de junho de 2017 no Museu de Belas-Artes de Montréal, no Canadá.

¹⁵⁹ Julia Watson, “Autobiography as Cultural Performance”, em *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, ed. Sidonie Smith e Julia Watson (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), p. 345.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 359, 360, 364, 365 e 371, respetivamente.

*Paradise*¹⁶¹, uma obra da sul-africana Irma Stern que, de um modo próximo de *LOT*, combina texto, desenho, e referências ao exílio geográfico e interno.¹⁶²

Numa outra afinidade sempre apontada a propósito de *LOT*, a obra apresenta referências evidentes ao cinema, o que parece ir ao encontro da própria forma da obra como exploração de vários médiuns em simultâneo, criando uma obra só. Neste sentido, e tomando em consideração que o cinema é uma espécie de herdeiro do *Gesamtkunstwerk* wagneriano, poderá pensar-se em *LOT* como obra que aponta para esse projeto de reunião das artes¹⁶³. Encontramos nesta obra algumas pistas que podem encaminhar essa perspetiva, em particular nas reflexões sobre cinema apresentadas pela personagem Daberlohn, como a de que “o cinema é a máquina do homem para a produção de si mesmo”¹⁶⁴. À relação de *LOT* com o cinema acresce ainda a sua anunciada afinidade originária com o teatro e com as especificidades da arte dramática e operática a que se fez já menção aqui. Como veremos mais à frente, e como Griselda Pollock fez já notar em *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, a relação desta obra com o teatro pode ser pensada a partir da possibilidade aberta pela arte da representação de permitir uma contemplação distanciada da vida.

Uma outra família de referências artísticas que deve também ser indicada a respeito de *LOT* é a do Romantismo, em particular, o Romantismo Alemão, e mais precisamente ainda, o parentesco com a obra de David Caspar Friedrich. De acordo com Michael P. Steinberg¹⁶⁵, *LOT* pode mesmo ser posta em relação quer com o trabalho de Friedrich, quer com o de Rothko, atendendo à afinidade destes artistas

¹⁶¹ Irma Stern, *Paradise: The Journal and Letters (1917-1933) of Irma Stern*, ed. Neville Dubow (Sandton: Thorold's Africana Books, 1991), <http://www.irmastern.co.za/view.asp?pg=artwork&pgsub=journal1>, acedido em 1 de agosto de 2019.

¹⁶² «Não consigo fazer justiça à importante obra de Stern cuja forma inovadora utiliza texto e imagem como exploração poética de subjetividade feminina, etnia e exílio interno.» Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 310. Outras comparações que talvez pudéssemos fazer seriam, como notou Rosenthal, com a obra *Songs of Innocence and Experience* (1789) de William Blake, ou, acrescentamos nós, com *Ma Vie* (1923), de Chagall, pela íntima relação entre imagem, texto, e autobiografia que aí se observa. Cf. Rosenthal, “Charlotte Salomon’s Life? Or Theatre? A 20th-century Song of Innocence and experience”, p. 10.

¹⁶³ Cf. Elbaum, “Analyse esthétique de l’oeuvre de Charlotte Salomon”, p. 25; e Rosenthal, “Charlotte Salomon’s Life? Or Theatre? A 20th-century Song of Innocence and experience”, p. 13.

¹⁶⁴ Em M004693.

¹⁶⁵ Michael P. Steinberg, “Reading Charlotte Salomon — History, Memory, Modernism”, p. 18, nota 23.

tão distantes no tempo com o conceito estético do sublime¹⁶⁶. Steinberg aproxima a obra de Salomon das de Friedrich e Rothko, destacando uma afinidade entre estes assente numa conexão tensa com a transcendência “da vida e suas representações”¹⁶⁷, comum aos três artistas e própria do modernismo. Mas, continua, uma tal relação no caso das obras destes artistas não significa a representação da transcendência, e sim um diálogo com ela através da negação da mesma. Ou seja, um “repúdio” da transcendência ou da esperança nesta última, como diz o autor, traduz-se, nos casos de Rothko e Salomon, em pessimismo ou num “princípio de realidade”. Steinberg afirma que, no caso de Salomon, esta pinta várias mortes ao contar a história trágica de uma família, desenhando cadáveres e sangue, mas nunca “retrata nenhum tipo de transcendência da vida, da morte, do mundo ou da história”¹⁶⁸, como num movimento de recusa da existência da possibilidade de uma redenção da morte (a crença numa outra vida, ou num além para onde se iria depois de se morrer). No entanto, um “além” é representado em *LOT*, embora apenas no início, e num único desenho. É possível ver em M004175 Franziska a ir e vir entre o “Céu” e a cama da filha Charlotte.¹⁶⁹ Neste mesmo desenho, de “Franziska-anjo”, é-nos dito que a mãe costumava contar histórias sobre o “Céu” à filha, nas quais lhe dizia que quando fosse para lá, lhe traria uma carta onde explicaria como era o “Céu”. Alguns desenhos depois, em M004186, Charlotte pergunta à avó porque todos choram, pois se a mãe se tornara num anjo do “Céu”, então todos deveriam ficar contentes. Nos quatro desenhos que se seguem, Charlotte percebe que a mãe nunca lhe vai enviar essa carta, afirmando, por fim, trancada na casa de banho sozinha, “Então é a isto que chamam vida!”¹⁷⁰ Numa aproximação ao *Bildungsroman* como expressão do conflito entre o “eu” e o mundo, parece-nos aqui que a “heroína”

¹⁶⁶ O autor remete para o texto de Rosenblum intitulado “The Abstract Sublime”, publicado em 1961, no qual são identificadas afinidades entre artistas de momentos diferentes, sobretudo do Romantismo e do Expressionismo Abstrato. De acordo com este estudo, as obras dos artistas ali estudados colocam-nos “no limiar dos infinitos disformes” que ocupam aqueles que estudam o Sublime. Diz Rosenblum que «Substituindo as fissuras abrasivas e esfarrapadas dos desfiladeiros reais e abstratos de Ward e Still por um fenómeno não menos entorpecedor de luz e de vazio, Rothko, como Friedrich e Turner, coloca-nos no limiar dos infinitos disformes discutidos pelos estetas do Sublime.» Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime”, *ARTnews* 59, fevereiro de 1961, <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>, acedido em 12 de setembro de 2019.

¹⁶⁷ Steinberg, “Reading Charlotte Salomon - History, Memory, Modernism”, p. 18, nota 23.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ver figura 11.

¹⁷⁰ Em M004190. Ver figura 13.

ou personagem principal de *LOT* passa por uma transformação ao descobrir que o “Céu” de que a mãe falava poderá afinal não existir, ou que pelo menos não é certo que ela e a sua mãe se voltem a encontrar. Antes e depois deste momento não se observa de modo evidente nenhuma outra tentativa de representar uma forma de transcendência, e parece que, naquele momento em que é representada, serve precisamente para demonstrar a ilusão da criança que ainda não havia interrogado a morte, e que se torna *adulta* quando descobre que a mãe *morreu*.¹⁷¹

Dando seguimento à ideia de que *LOT* coloca o espectador-leitor face a “infinitos disformes” por não responder à morte e à tragédia com uma crença numa vida seguinte ou redenção, e lembrando o que foi dito a respeito dos nomes das personagens e do riso como reação perante a incongruência da existência humana, veremos mais à frente que, ao contrário do que aparece representado em M004175 (“Franziska-anjo”), o desenho final de *LOT* e alguns outros exemplos deixam vislumbrar, no papel da personagem principal Charlotte, a postura do melancólico que, deparado com algo demasiado grande, um “infinito disforme”, fica suspenso ou imóvel, contemplando a vida *como se* não estivesse dentro dela, como se fosse espectador da sua própria vida – e das vidas dos outros, do mundo.

¹⁷¹ Esta representação de Franziska, atravessando a janela, indo e vindo do “Céu” evoca murais barrocos representando o episódio da Ascensão. Um exemplo deste tipo de obras que pode ser encontrado no nosso país, e que, surpreendentemente, apresenta traços que o aproximam do desenho de *LOT* em análise, é um dos frescos do teto da Capela das Almas da Igreja de Nossa Senhora da Consolação em Igrejinha, distrito de Évora, datada de 1724, nomeadamente pela importância da janela, mas também pelas características pictóricas, que se assemelham a uma ilustração de um livro infantil. Cf. Direção-Geral do Património Cultural - Património, “Igreja de Nossa Senhora da Consolação, paroquial de Igrejinha”, Património Cultural, <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/71362>, acedido em 15 de agosto de 2019. **Ver figura 14.** Pollock sugere também uma associação deste desenho às representações cristãs de Fra Angelico. Já Darcy Buerkle releva a semelhança entre o São Pedro aí representado e a personagem do avô Knarre em *LOT*. Cf. Pollock, “Life Mapping”, p. 82, e Buerkle, *Nothing Happened*, p. 144.

III. PRELÚDIO, SECÇÃO PRINCIPAL E EPÍLOGO

Uma vez apresentados os traços distintivos que se considera serem aqueles que melhor traduzem a originalidade de *LOT*, importa agora mergulhar na história, na narrativa que se desenrola ao longo da obra, e que confere um fio condutor às centenas de páginas que compõem esta obra singular e surpreendente. O exercício a que nos propomos neste capítulo é o de seguir os acontecimentos narrados através da estrutura definida à partida – *Prelúdio, Secção Principal e Epílogo* – e, nessa imersão descritiva, apontar alguns momentos que levantam aspetos que nos ajudarão a procurar uma leitura da obra no seu todo. Assinaladas no capítulo anterior algumas características ou elementos distintivos da obra em apreço, e algumas afinidades com outras obras, veremos agora analisados aspetos pictóricos ou formais que acentuam a originalidade de *LOT*, bem como abordaremos os temas principais presentes na mesma – destacando, como iremos ver adiante, os temas e as representações do suicídio, da importância da arte, da melancolia, e (de modo apenas breve) da perseguição aos judeus, presentes ao longo da obra.

III.1. PRELÚDIO¹⁷²

A ação começa em 1913, com o suicídio de Charlotte Knarre no lago Schlachten, em Berlim. Assim se abre o ato I do Prelúdio, com uma figura feminina representada mais de 20 vezes enquanto desce as escadas de um prédio e caminha pela rua em direção à água. A este desenho segue-se um outro em que o centro simula uma folha escrita – como um cartão de luto, com as bordas escuras – onde se lê o anúncio do seu suicídio¹⁷³. Na mesma imagem, um caixão contém o corpo e, por baixo, outros dois corpos abraçam-se e ainda um outro está de pé – estes são o casal Knarre e a sua outra filha, Franziska. O fundo do desenho é azul, como se todos os

¹⁷² O Prelúdio é composto por 205 desenhos numerados e 6 não numerados e que se pensa que façam parte, pois a numeração inscrita nos desenhos vai do 1 ao 211. Aos desenhos são somadas as respetivas sobreposições. Para ver todos os desenhos do Prelúdio, cf. <https://charlotte.jck.nl/section/voorspel>

¹⁷³ Este tipo de transmissão de informação ao espectador-leitor faz ecoar, lembra Éric Corne, o cinema mudo. Tendo lugar em vários momentos da obra, assemelham-se a intervalos em que o texto se separa do desenho. Exemplos desses momentos são: M004157 (anúncio do suicídio de Charlotte Knarre), M004170 (nascimento de Charlotte Kann), M004184 (suicídio de Franziska), M004205 (casamento de Albert e Paulinka) e M004914 (aviso de expulsão dos judeus alemães de Nice). **Ver figura 15.**

elementos ali presentes se encontrassem também dentro do próprio lago. Este segundo desenho reúne as quatro personagens da família Knarre que irão marcar toda a obra, e que serão representadas inúmeras vezes, sobretudo no Prelúdio. E reúne-as naquela que é uma situação que marca, igualmente, *LOT*: o suicídio. Este, como se irá observar desenho após desenho, é um assunto muito presente, pois ao longo da obra são representados com maior ênfase três suicídios – de Charlotte Knarre, Franziska Knarre, e Marianna Knarre – e outros suicídios familiares de modo menos detalhado. É importante salientar que o suicídio de Charlotte – e como veremos, também o de Franziska – é desenhado duas vezes, e este segundo desenho, já no ato V do Prelúdio, mostra, ao contrário do primeiro, o rosto em detalhe da jovem suicida afogada, azul, como Ofélia na peça de Shakespeare *Hamlet*¹⁷⁴. Ao longo dos desenhos que se seguem é contada a história de amor entre Franziska Knarre e Albert Kann, desde o momento em que se conhecem, passando pelo nascimento da filha Charlotte, e até ao segundo suicídio da história – a morte de Franziska, já no ato II.

No ato II são apresentados sobretudo o desespero de Franziska e o seu suicídio. Iniciando-se com a tentativa de suicídio de Franziska, o primeiro desenho contém 13 cenas diferentes que se sucedem da esquerda para a direita e de cima para baixo, cada uma delimitada por linhas e pelas cores diferentes dos fundos que dividem o espaço.¹⁷⁵ Num “acastelar” das cenas, todas elas fechadas (por linhas), as situações que acontecem primeiro aparecem em cima, como se se tratasse do andar superior da *casa* (todo o espaço representado é interior); e mais abaixo encontram-se as cenas protagonistas do desenho, que ocupam mais espaço e têm figuras de maior dimensão. É como uma *gradação* que, ao dar ênfase aos momentos que aconteceram por último, parece apontar para um clímax – uma subida de tensão que se traduz em tamanho e em relevância na área do desenho. Esta multiplicidade apresentada num só desenho é algo que se vê acontecer em inúmeras páginas de

¹⁷⁴ Em M004276. Ver figura 16.

¹⁷⁵ Esta forma, característica do Prelúdio da obra, lembra os artistas medievais, quando um desenho conta uma história com vários momentos. Este aspeto é notado em “Remarks on a Work of Art”, em *Life? or Theatre? by Charlotte Salomon*, ed. Judith C. E. Belinfante (Amesterdão: Waanders Publishers; Jewish Historical museum; Charlotte Salomon Foundation, 1998), pp. 31-39 (p. 39).

LOT¹⁷⁶. Outras situações em que a multiplicidade de cenas constitui um traço inegável ocorrem nos desenhos em que as linhas que dividem cenas são horizontais, criando o que parece ser uma composição por pisos – dir-se-iam páginas organizadas como banda-desenhada¹⁷⁷. No caso de M004166¹⁷⁸ esta afinidade com a banda desenhada (ou até com um *storyboard*¹⁷⁹) parece acentuar-se, quando o que é representado nos três planos, como três andares, é o percorrer de espaços pelas personagens, ou seja, o seu movimento¹⁸⁰. Assim, há desenhos como M004165¹⁸¹, em que linhas separam uma cena de outra, mas também há desenhos como M004162¹⁸², onde vários momentos da mesma cena se sucedem lado a lado, sem separação evidente. E é este ponto que é mais peculiar, pois afasta-se da banda desenhada e do *storyboard*. Neste último exemplo, a sala é vermelha e está delimitada na folha, mas dentro dela veem-se vários sofás semelhantes, com duas figuras semelhantes, e entende-se pelo texto que se trata da mesma cena que progride *de sofá em sofá*. Na sobreposição as frases estão ligadas por traços que sugerem um contínuo de um lugar para outro da página, e quando esta folha se sobrepõe ao guache, o movimento narrativo pode então reconhecer-se. Esta sugestão de movimento, que não se limita a *limitar* o espaço de cada cena, nota-se também em M004169¹⁸³. Nele, Franziska, sem delimitação do espaço por cenas, tanto aparece a tocar piano, como a escrever sentada à secretária, como em pé virada numa direção, ou noutra área da composição virada em outra

¹⁷⁶ Alguns exemplos da gradação ou crescendo são M004180, M004198, M004208, M004247.

¹⁷⁷ LOT como um trabalho de banda-desenhada é pensado no ensaio “Charlotte Salomon, Graphic Artist”, de Ariela Freedman, em que a autora lê a obra de Salomon através das afinidades artísticas com a ilustradora Maira Kalman e a cartonista Vanessa Davis. Em *Graphic Details: Jewish Women’s Confessional Comics in Essays and Interviews*, ed. Sarah Lightman (Jefferson: McFarland & Company, 2014), pp. 38-48. Charlotte Salomon integrou a exposição “Comic Creatix: 100 Women Making Comics” em Londres, 2016.

¹⁷⁸ Ver figura 17.

¹⁷⁹ Este assunto é mencionado por Debora Schultz e Edward Timms em *Pictorial Narrative in the Nazi Period: Felix Nussbaum, Charlotte Salomon and Arnold Daghani* (Nova Iorque: Routledge, 2009), p. 42; no “booklet” em inglês da exposição *Charlotte Salomon: Life? Or Theatre?*, do Joods Historisch Museum; por Griselda Pollock em “Theater of Memory”, p. 37; por Richard Cork em “A Short Life in Red, Yellow, and Blue”, em *The Times* (Londres), 27 de outubro de 1998 [como citado em Carl A. Bagley, “Vintage Wine in New Bottles: Situating the Extraordinary Autobiographical Work of Charlotte Salomon (1917-1943) and the Sensuous Arts-based Power of her Multi-genre Visual Narrative”, *The International Journal of Critical Cultural Studies*, vol. 11, nº 1, 2014, p. 39].

¹⁸⁰ Dois planos relativamente fechados mostram pouco de cada espaço com os corpos de Albert e Franziska sem cabeça, enquanto sobem escadas e entram no quarto; o plano inferior mais aberto mostra as figuras em tamanho bastante menor, deitadas – o casal Kann na noite de núpcias.

¹⁸¹ Ver figura 18.

¹⁸² Ver figura 20.

¹⁸³ Ver figura 19.

direção, e ainda no mesmo espaço vemo-la num abraço a Albert. Além disso, o desenho tem um fundo só, com pequenas flores desenhadas, podendo representar tanto o papel de parede do interior da casa, como um campo ao ar livre. Neste desenho quase vemos a figura em movimento, indo de um sítio para outro, embora no mesmo espaço. A par com esta multiplicidade de cenas, é de notar como traço que se destaca ao longo de toda a obra a representação da *mesma* figura várias vezes na *mesma* página ou até, mais simplesmente, a representação sugestivamente compulsiva de uma mesma figura numa sequência de desenhos – que, veremos, é característica da Secção Principal da obra. Este traço afigura-se inegável e deixa transparecer a importância do movimento em *LOT* e, nesse sentido, remetendo para o que foi dito a respeito das referências artísticas da obra, a sua afinidade com o cinema ou com as artes performativas em geral.

Retomando o tema do suicídio em *LOT*, e como dizíamos, é no ato II que o segundo suicídio – o de Franziska – acontece. É importante destacar a representação da morte de Franziska, pois nela encontra-se um elemento fértil, senão mesmo chave, para a análise teórica de *LOT*, a saber, a relação entre *corpo* e *janela*. A janela, de onde Franziska se atira em direção à morte é, segundo Michael P. Steinberg e Éric Corne¹⁸⁴, central em *LOT*. Corne sugere que em *LOT* se encontra uma oposição simbólica entre duas janelas, uma da arte e outra da morte, revelando o dilema existencial de Charlotte Salomon¹⁸⁵, que, como vimos, não se suicidou. Iremos mostrar adiante, através de leituras que se centram na presença do trauma em *LOT*, que esta interpretação de Corne aponta para uma identificação entre Charlotte Salomon e a protagonista da obra, Charlotte Kann, que, como veremos, é representada num dilema existencial. Numa análise da complexa interligação de memórias baseadas em situações testemunhadas e outras memórias inventadas, ancorada sobretudo no conhecimento prévio de que as personagens de *LOT* se parecem com pessoas que existiram civilmente (nas descrições, nomes, profissões e

¹⁸⁴ Steinberg, “Reading Charlotte Salomon – History, Memory, Modernism”, pp. 28-29; Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p.42.

¹⁸⁵ «Charlotte agarra-se à janela da arte para evitar o suicídio por defenestração, como sua mãe e sua avó.» Corne, p.42.

figuras), é relevante tomar como exemplo o desenho em que o corpo de Franziska cai da janela. Há, como afirma Pollock, uma semelhança grande entre esse desenho e o da morte de Marianna, a avó Knarre, que também é desenhada no momento do seu suicídio, atirando-se da janela.¹⁸⁶ A sugestão de semelhança entre os dois corpos revela a importância da memória do corpo que voluntariamente cai da janela, como, relembrando dados biográficos, haviam feito Franzë Salomon, a mãe de Charlotte Salomon, e Marianne Grunwald, a avó materna. Ademais, desenhado de modo semelhante ao de Franziska, o suicídio de Marianna acontece em França, num momento quase final de *LOT* (no Epílogo), e representa o segundo suicídio a ter lugar na vida da personagem Charlotte Kann. E sabemos no decurso de *LOT* que Charlotte não assiste a ambos os suicídios, mas apenas ao da avó. Ora, retrocedendo até ao desenho de Franziska, é possível notar que esta morte parece desenhada “a partir da cena testemunhada treze anos depois em Nice”, ou seja, a partir da imagem do suicídio da avó¹⁸⁷.

Retomando *LOT* e o campo da ficção, a história avança, os desenhos da vida de Charlotte-criança e da sua família sucedem-se, com passeios e férias, serões musicais, distrações e, finalmente, o casamento de Albert com Paulinka, em 1930¹⁸⁸. O último desenho do ato II apresenta duas sobreposições – numa os diálogos, na outra o seguinte texto:

*«Agora vem a última página do ato II. A partir daqui os sentimentos de Charlotte manifestam-se em ‘canções’»*¹⁸⁹

Este parece ser outro momento-chave onde é preciso fazer uma pausa, pois o que lemos vai ao encontro do que já foi dito sobre a importância da componente musical desta obra, presente na obra de modo tão singular. A associação entre os “sentimentos de Charlotte” e as “canções” afirmam o explícito papel da música em

¹⁸⁶ M004181 (corpo de Franziska, ver figura 21) e M004900-verso (corpo de Marianna). Cf. Pollock, “Theater of Memory”, p. 63.

¹⁸⁷ «A imagem parece ser literalmente reconstruída a partir da cena testemunhada treze anos depois em Nice.» *Ibidem*.

¹⁸⁸ Em M004205 o anúncio de casamento é de cartão separado, que foi posteriormente preso ao guache. Poucos desenhos antes, em M004184, foi anunciada de maneira formalmente semelhante a morte de Franziska.

¹⁸⁹ Em M004207.

LOT, que parece ocupar um plano indissociável tanto da imagem quanto do texto, e que, como defendemos, não deverá ser ignorado.

O ato III inicia-se com uma cena onde se vê Paulinka em frente à campa dos seus pais (que contém uma inscrição em hebraico) após a morte da mãe. A cena, representada como *flashback* da juventude de Paulinka, sugere dois pontos de contacto entre as vivências de Charlotte e da sua madrasta, a saber, a morte precoce da mãe e a herança judaica¹⁹⁰. Este momento da história parece ser apresentado como anúncio de um novo estado de coisas, no qual Charlotte terá uma nova figura materna na sua vida. Aquela “amada figura vestida de preto”¹⁹¹ vai ganhar relevo em *LOT* à medida que o Prelúdio avança, e o ato IV apresenta o crescimento desse amor de Charlotte por Paulinka, que se mostra de modo mais expressivo no desenho M004253.¹⁹² Nesse desenho, um dos mais divulgados da obra¹⁹³, figura Charlotte vinda do concerto de Paulinka, ajoelhada na cama, ao som de *Habanera*¹⁹⁴ e acompanhada pela famosa frase “o amor é um pássaro rebelde”, por uma “corrente” de corações saindo da cabeça e por um coração “escondido” na sobreposição, no lugar do corpo onde se encontra o coração nos humanos. Esta Charlotte, que se expressa através da música, dá-se como exemplo do que foi anunciado no ato II: os sentimentos da personagem sugerem-se através de canções. Porém, se se reparar na construção deste desenho, entende-se que o pretendido já era, pelo menos em parte, conseguido através do desenho, sem a referência ao pássaro rebelde de *Carmen*. Os corações, evidentemente, mas também a pose da figura, ajoelhada, com a cabeça inclinada para a frente e ligeiramente para o lado, e as mãos juntas pousando perto do ventre – lembrando um esboço de Michelangelo para o

¹⁹⁰ Em M004208 é-nos dito que Paulinka é filha de um rabino.

¹⁹¹ Excerto de M004235, na primeira noite que Charlotte passou com o casal recém-casado. Mais à frente, em M004248, lemos o narrador: «E voltemos às nossas amantes, que fizeram de novo as pazes», referindo-se a Charlotte e Paulinka.

¹⁹² Ver figura 22.

¹⁹³ Escolhida para promover artigos e exposições. Por exemplo, a edição holandesa *Leven? Of Theater?*, editada pela Cossee Publishers em 2015, uma exposição no Contemporary Jewish Museum (San Francisco, EUA) em 2011, outra no Illinois Holocaust Museum em 2014, e a capa de uma obra literária de David Foenkinos inspirada em *LOT*.

¹⁹⁴ A famosa ária da Ópera *Carmen*, de Bizet (1838-75) aparece também em M004206 e em M004227, a saber, o casamento de Paulinka e Albert, e a paixão do Dr. Singsang por Paulinka, respetivamente. Paula Lindberg gravou esta ária em disco. É possível escutar a gravação no Youtube: Yismachmoshe, “paula lindberg habanera carmen Bizet”, <https://www.youtube.com/watch?v=6ZYk5NLzpSY>, acedido em 3 de maio de 2019.

*Sepultamento*¹⁹⁵, ou *La Mélancolie* por Lagrenée¹⁹⁶ – contribuem para a sugestão de um estado emocional melancólico. A representação desse estado emocional, ou a expressão de qualquer coisa dual ou paradoxal a respeito desse estado, parece acentuada pelo facto do tal coração “escondido” surgir num espaço “entre” o guache e a sobreposição: ou seja, se virmos a sobreposição sem o guache, não sabemos que o coração encaixa no lugar próprio do corpo da figura, enquanto se levantarmos completamente a sobreposição não veremos esse coração “escondido” e ficará apenas a pose “triste” ou “desistida” da mesma figura, cujos corações desenhados saem da cabeça – do pensamento – e não do corpo. E se, por um lado, o amarelo do fundo sugere esperança e vida, o púrpura da roupa e dos contornos é pesado, podendo sugerir dor.¹⁹⁷ O púrpura, associado à bÍlis negra do humor melancólico, e o amarelo, vivo e esperançoso, podem talvez ser pensados nessa dualidade ou tensão entre frio e quente, entre o triste e paralisado e o alegre-extático, à qual voltaremos adiante.

O ato V¹⁹⁸ passa-se de novo em *flashback* e é na voz de Marianna que são relatados eventos da vida familiar, com ênfase no suicídio de vários familiares

¹⁹⁵ Ver figura 23.

¹⁹⁶ Ver figura 24.

¹⁹⁷ Edward Timms e Deborah Schultz, “Charlotte Salomon’s *Life? Or Theatre?*: a multimedia response to the crisis of German culture”, p. 36.

¹⁹⁸ A partir do final do ato V afirma-se necessário optar por uma forma de denominar os atos ou capítulos de *LOT*. Até agora, para o termo alemão “Aufzug” tem sido aqui adotada a tradução para “ato”. A razão de ser desta decisão é, por um lado, o facto de não haver um consenso nas traduções inglesa e francesa (em inglês, adotou-se “scene” e em francês, adoptou-se “acte”; ambos os termos são traduzíveis para português mas não se referem ao mesmo, e é daqui que surge a questão), e, por outro, o facto de o termo aparecer traduzido desta forma na única tradução portuguesa que se conhece (realizada no contexto da exposição *Vida? Ou Teatro? Charlotte Salomon. Berlim, 1917–Auschwitz, 1943*, do Museu Coleção Berardo). Apresenta-se um outro desafio à tradução, quando em M004304, desenho que mostra uma marcha nazi a perder de vista, com uma bandeira vermelha mostrando uma cruz suástica desenhada ao contrário, se inicia o “2 Akt”. Este “2 Akt” (ou ato VI como denomina Éric Corne para assegurar a coerência no seu texto) irá decorrer ao longo de sensivelmente 70 desenhos. Para não misturar os termos utilizados por Salomon – “Aufzug” e “Akt” – optou-se aqui por não traduzir “Akt”, ao contrário do que faz Corne no seu texto como curador da recente exposição da obra de Salomon em Lisboa. A justificação desta escolha assenta no tomar em consideração os diferentes termos utilizados por Salomon para estruturar a sua obra, mesmo que essas escolhas possam parecer por vezes deslocadas – por exemplo, anunciar um “2 Akt” sem ter existido um “1 Akt”. Noutro exemplo das denominações diferentes ao longo da obra, o “Início da Secção Principal – I” começa com “I”, que será mais à frente substituído pelo “Capítulo 1”, ficando aqueles desenhos que estão entre um momento e outro numa posição ambígua, ao fazerem parte de um “I” que ainda não é o primeiro capítulo. Situações deste tipo acontecem mais vezes em *LOT*. Como se disse, a um dado momento na Secção Principal a história passa a estar estruturada por capítulos, “Kapiteln”, como se a obra afinal fosse um livro.

próximos, incluindo de novo o suicídio das suas duas filhas. Neste ato encontram-se dois desenhos relevantes, a saber, a janela ao pé da qual Franziska passava muito tempo¹⁹⁹, e um outro curioso desenho que mapeia os suicídios do núcleo familiar, M004294. Nele veem-se seis rostos dos suicidas e três bustos dos sobreviventes, sendo que na sobreposição pode ler-se “1, 2, 3, 4, 5, quer dizer que temos bruxaria? Agora somos apenas três”²⁰⁰. Os rostos dos mortos, de olhos fechados e marcados com uma pequena cruz, podem funcionar como “imagem-memória coletiva” para os então sobreviventes, aponta Julia Watson em “Autobiography as Cultural Performance”²⁰¹. Segundo Watson, neste desenho a personagem Charlotte Kann não é mais que uma “personagem muda numa história de outrem”, e, no entanto, seria de si esperado que replicasse ou continuasse aquele mesmo fim trágico coletivo que ali vemos representado. No mesmo texto Watson refere-se à possibilidade de se identificar em *LOT* aquilo a que chama, numa referência ao termo de Michael Renov, “etnografia doméstica”. O contributo de Renov²⁰² para o debate sobre o artista-etnógrafo e a representação do Outro pode ser abordado no âmbito de *LOT*, como viu Watson, na medida em que documentar familiares próximos pode ser uma “forma suplementar de prática autobiográfica”. Neste sentido, funcionaria como meio no qual o sujeito autoral se observa no *outro familiar*, de forma a gerar conhecimento de si. Este desenho constitui-se como o exemplo mais explícito desta hipótese, pois a “história de outrem”, por ser inspirada em factos reais – como o historial suicidário da família materna de Charlotte Salomon –, permitiria, ao ser desenhada e desse modo contada, a observação dos *outros familiares*. Essa observação seria então possível pela documentação ficcional (de memória) desses *outros familiares*, e aquela que imagina (a artista, Charlotte Salomon) é quem primeiro se observa nesses outros. Isto é tanto mais sugestivo quanto é possível notar em M004294 a semelhança entre os rostos dos suicidas e os de Charlotte Kann e Marianna.

¹⁹⁹ Em M004291, a janela vazia depois do suicídio. **Ver figura 25.**

²⁰⁰ Em M004294. **Ver figura 4.**

²⁰¹ Watson, “Autobiography as Cultural Performance”, p. 362.

²⁰² Michael Renov e Jane Gaines, “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other’ Self”, em *Collecting Visible Evidence* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

Um outro exemplo para este ponto de vista é dado num desenho criado no âmbito de *LOT*, mas que não integra a seleção final²⁰³, no qual se veem de novo os rostos de Charlotte e Marianna, com semelhantes expressão e inclinação da cabeça, e traços físicos comuns, como podemos observar no caso da boca. Os rostos aparecem cada um numa aresta da carta que anuncia a morte de um familiar. Tendo como referência o desenho de “mortos e vivos” que acabámos de analisar, estes dois rostos familiares cheios de semelhanças parecem o mesmo em momentos diferentes da vida, ambos com uma expressão triste condizente com a legenda, que menciona o desespero de todas as mulheres que querem saber dos seus maridos (supõe-se que no seguimento da *Kristallnacht*).²⁰⁴ A representação do outro familiar acontece neste desenho em duas frentes: no rosto de Marianna (uma imagem do futuro de Charlotte), mas também na identificação com as mulheres tristes que procuram os seus maridos – e Charlotte procura o seu pai, num movimento semelhante ao das mulheres mais velhas que a rodeiam.

A partir das questões levantadas nesta análise do Prelúdio de *LOT*, propomos tomar nota de alguns pontos que consideramos serem os mais relevantes para este estudo. Assim, parece-nos que os suicídios da mãe e da tia de Charlotte Kann se destacam nesta primeira parte de *LOT*, nomeadamente pela representação repetida de ambos, e também pela relação criada entre o corpo de Franziska e o de Marianna, sendo que este último aparecerá apenas no Epílogo, embora também seja aí representado repetidamente. Um outro aspeto a respeito da representação do suicídio é, como vimos, a identificação entre os rostos de Marianna e de Charlotte Kann nos dois desenhos que analisámos, o que nos leva à ideia de que poderá estar em causa, em *LOT*, algo como uma “etnografia doméstica”. Esta ideia afigura-se relevante para o nosso estudo, pois vai ao encontro da perspetiva de Watson e, de certa forma, também de Pollock, a respeito da dimensão autobiográfica de *LOT* sobre a qual iremos refletir no capítulo IV. Como procuraremos discutir nesse capítulo,

²⁰³ M005025. Ver figura 26. Quanto aos desenhos não numerados por Salomon mas que foram guardados juntamente com a seleção final de *LOT*, estes fazem parte do acervo digital dedicado a *LOT* do Joods Historisch Museum (no total constam 188). Porém, estes desenhos não constam (pelo menos na versão francesa) do mais recente catálogo publicado pelo museu [*Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?*, ed. Frédéric Martin (Paris: Le Tripode, 2015)].

²⁰⁴ EM M005025: «“Queremos saber onde estão os nossos homens!” (...) Charlotte não tem sorte na esquadra da polícia, que está cheia de mulheres tristes.»

parece-nos que é possível observar em *LOT* essa dimensão autobiográfica, de que a semelhança entre rostos das personagens é um exemplo pictórico.

III.2. SECÇÃO PRINCIPAL²⁰⁵

A Secção Principal é composta por uma primeira parte de onze capítulos, que se estendem ao longo de aproximadamente 300 desenhos (M004419-4760), à qual se segue uma “nova secção” de quatro capítulos (M004761-4834). Esta parte é, assim, aquela que se estende ao longo de mais páginas, e que compreende mais de metade da extensão total da obra.

Tendo em conta que não se trata na presente dissertação de descrever exaustivamente todos os momentos da obra, importa, contudo, notar algumas características da própria estrutura organizativa desta parte. Para tal, atentemos nos capítulos. Na primeira parte de onze capítulos são de destacar títulos como “Conversa com um escultor na noite da véspera de Natal” (cap. 5), “Orfeu, ou a Via para uma Máscara Mortuária” (cap. 6), “Uma jovem rapariga” (cap. 7), “Mais uma vez ‘Uma jovem rapariga’” (cap. 9) e “Não te rias de mim, eu creio nos dados” (cap. 10). O capítulo 8 não existe, o capítulo 10 é retomado como “A Ressurreição” a meio do capítulo 11 (“Descobertas interessantes, também para nós”), e mais à frente quando o capítulo 11 é retomado o seu nome mudou para “Parece-me como se alguém estivesse a jogar à bola com o mundo inteiro, ou Sócrates a cantar”. Vemos a este respeito que, por um lado, importância é dada aos títulos dos capítulos, e que, por outro lado, estes não se seguem numa sequência completamente linear.

Embora o que se segue não seja uma descrição, página a página, da história narrada e dos muitos desenhos, mas uma reflexão, ou pausa, em momentos pontuais desta Secção Principal, dedicaremos adiante um subcapítulo à análise dos capítulos “A Ressurreição” e “Descobertas interessantes, também para nós”, numa relação entre a escultura *Noite* de Michelangelo e as ideias filosóficas transmitidas nessa sequência de desenhos.

²⁰⁵ Para ver todos os desenhos da Secção Principal, cf. <https://charlotte.jck.nl/section/hoofddeel>

Na Secção Principal figuram sobretudo três personagens, a saber, Charlotte, Paulinka e Daberlohn. Esta última merece agora uma apresentação, pois as outras duas figuravam já no Prelúdio da obra. Daberlohn, ou “profeta da canção”²⁰⁶, como é apresentado no primeiro desenho em que aparece, é um ex-soldado da Primeira Guerra Mundial, alemão, músico e escritor, que entra em *LOT* e no seio da família Bimbam-Kann como professor de canto de Paulinka, e que desempenha um papel importante nesta secção da obra, onde é a figura mais vezes desenhada. No primeiro desenho em que figura sobe uma escadaria ao som de *Toreador de Carmen*²⁰⁷, ópera que é chamada a ser ouvida em *LOT* por duas vezes. A primeira vez é, como vimos, através da *Habanera*, e parece sugerir uma associação de Paulinka a Carmen (mulher, cantora, símbolo da sexualidade feminina para a jovem Charlotte) e de Charlotte a Don Jose (o apaixonado de Carmen a quem esta não dá muita atenção). A segunda vez, porém, parece mais complexa, com a entrada de Daberlohn ao som de *Toreador*, o toureiro por quem Carmen se apaixona. Daberlohn é então o toureiro, Escamillo, pois nesse desenho é ele o protagonista, e isso indica-nos, no contexto de *Carmen*, que esta personagem terá um papel importante, na esfera amorosa de *LOT*, em algum momento do que se segue. No entanto, podemos também associar Daberlohn a Don Jose, pois este, sendo casado com outra mulher, ficará apaixonado por Paulinka, e ela será a sua musa, à qual dedica muito tempo para que esta se torne uma cantora prodigiosa. Assim, *Carmen* poderá ser pensada como uma referência central em *LOT*, dando pistas sobre o desenrolar da ação e apontando para as relações afetivas entre Daberlohn, Paulinka e Charlotte. Mais uma vez é possível observar que a componente musical sugere, em *LOT*, a expressão de emoções das personagens.

Segundo Corne, no desenho de Daberlohn subindo as escadas, o “simbolismo da escadaria” constitui-se como um “plano muito cinematográfico”²⁰⁸ pois Daberlohn subiria “até ao destino”. A influência do cinema é visível neste desenho também porque o plano picado parece sugerir a dependência que a personagem tem daquilo

²⁰⁶ Em M004371. Escrito em alemão por Salomon “Gesangs prophet”, também traduzível por “profeta vocal” ou “profeta do canto”. Optou-se por “profeta da canção” por comparação com a tradução inglesa (“prophet of song”).

²⁰⁷ Ária “Votre toast, je peux vous le rendre”, da ópera *Carmen* de Bizet.

²⁰⁸ Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p. 22.

que está acima dela, neste caso um potencial visto de trabalho. É, neste contexto, notável a contribuição das técnicas cinematográficas de que é exemplo o plano picado naquele desenho. No âmbito desta relação com o cinema, a sucessão mais acentuada de uma figura ou rosto em *LOT* dá-se justamente com a figura de Daberlohn, personagem cujas ideias estão curiosamente relacionadas com essa arte, apresentadas em longas sequências do seu rosto ou do seu corpo. Como também já notámos a respeito de algumas cenas do Prelúdio, e notaremos a respeito do Epílogo, a representação repetitiva das personagens constitui-se como um traço distintivo de *LOT*. Tanto assim é, que nesta secção da obra a figura de Daberlohn é sujeita a sucessivas representações²⁰⁹, e em menor destaque também a figura de Paulinka, acentuando neste caso que as duas personagens têm na história uma relação intensa uma com a outra. Charlotte admira Daberlohn e Paulinka, e aprende sobre a vida ao observá-los, como num *Künstlerroman*:

*«Charlotte está deprimida porque há algumas pessoas que, sem nunca terem feito nenhum esforço, levam uma vida livre de preocupações, enquanto aquelas raras exceções, aqueles espécimes verdadeiramente nobres da humanidade, aqueles que não se podem comprometer porque estão à procura da verdade, não têm acesso às condições básicas de subsistência diária.»*²¹⁰

Como dizíamos, a repetição da representação de Daberlohn é característica desta Secção Principal da obra, e pode pensar-se que isso se deve à importância que este vai ganhando para Charlotte Kann ao longo das cenas. Daberlohn vai-se tornando simultaneamente mestre – aquele de quem Charlotte procura aprovação artística – e amante – ou pelo menos veículo de uma experiência sexual, conforme veremos no capítulo 11, “Descobertas interessantes, também para nós”²¹¹. Como aponta Watson, “No início do seu caso, Daberlohn é visto por Charlotte como um poderoso paradoxo, um intelectual criativo e narcisista emocional.”²¹² Leituras há que

²⁰⁹ Como notou Éric Corne, «Daberlohn aparece em 467 cenas, mas Charlotte [Salomon] pinta 1387 retratos dele.» Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p. 23.

²¹⁰ Em M004521.

²¹¹ A partir do desenho M004697.

²¹² Watson, “Autobiography as Cultural Performance”, p. 367.

destacam nesta obra a relação amorosa de Daberlohn e Charlotte²¹³, mas aquele que nos parece o mais forte elemento da personagem Daberlohn em *LOT* são as suas ideias filosóficas, pois reverberam nas palavras de Charlotte no Epílogo e são lembradas no momento final da obra. Assim, retratado como professor de canto de Paulinka, mas também como traumatizado de guerra, Daberlohn aparece sobretudo como escritor angustiado, alguém que já morrera e se reanimara a si próprio, e cuja esperança assenta, por um lado, na arte, e por outro, na satisfação de prazeres carnis, concebidos em conjunto, ou, por outra, dependentes entre si:

«Apercebi-me que a arte não pode existir por si mas deve fluir da vida. Assim se podem – talvez se ria – criar génios.»²¹⁴

Os momentos em que Daberlohn fala da relação entre arte e desejo são muitos. Deles importa retirar que Charlotte vai pedir opiniões e conselhos a Daberlohn em relação aos seus desenhos, e que este lhe dá alguma atenção, embora nunca a coloque numa posição superior como havia feito com Paulinka²¹⁵. Daberlohn e Charlotte são pintados no capítulo 11 com os corpos juntos, várias vezes, numa constante comparação com a *Noite*, de Michelangelo, momento esse que iremos analisar adiante. Por agora importa reter que Daberlohn é uma personagem complexa em *LOT*, e que representa simultaneamente um encantamento e um desencantamento da protagonista.

Retomando a narrativa da Secção Principal, com a *Kristallnacht* começa a “nova secção” – *Neuer Abschnitt* – e o seu capítulo 1.²¹⁶ Segue-se um parêntesis na *Côte d’Azur* (capítulo 2, “A avó”), no qual vemos a avó angustiada ao ouvir as notícias da guerra, o seu corpo desenhado três vezes encolhido e castanho, “quase em posição fetal”²¹⁷, como já acontecera no primeiro desenho do ato V do Prelúdio²¹⁸. Pelas referências ao momento histórico, como são a menção e representação da

²¹³ Esta perspetiva é defendida por Éric Corne, que acrescenta que também podemos num triângulo amoroso: «Daberlohn, Paulinka e Charlotte formam um triângulo amoroso e simbiótico». Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p. 23.

²¹⁴ Em M004412.

²¹⁵ Daberlohn refere-se muitas vezes a Paulinka como a sua “Madonna” (ver, por exemplo, M004442, com a seguinte fala de Daberlohn: «És a minha Madonna e a minha cantora»).

²¹⁶ Em M004761.

²¹⁷ Pollock, “Theater of Memory”, p. 63.

²¹⁸ Comparação entre o desenho M004254 do Prelúdio, ato V, e os desenhos M004791, M004793 e M004797 da Secção Principal, “nova secção”, capítulo 2.

noite de 9 de novembro de 1938 (que, como já referimos, foi a “noite de cristal”), a representação de uma página do jornal *Der Angriff* (que existiu e foi um significativo meio de propaganda nazi) e as palavras da rádio falando dos “terríveis excessos contra judeus na Alemanha”, estes dois capítulos situam-nos na europa nazi e transportam-nos, inesperadamente, para o mundo fáctico, ou, como diz Pollock, para o “Evento” – o âmbito das “forças e mudanças históricas”.²¹⁹ No seguimento destas considerações, o capítulo 3 é o único momento de *LOT* em que um campo de concentração nazi é representado. Em M004798 e M004799²²⁰, Albert e uma figura com a suástica no uniforme são desenhados em tonalidades castanhas numa situação de trabalho forçado. Nestes desenhos não há preenchimento do fundo da imagem, apenas as duras palavras do nazi, como se importasse acima de tudo transmitir a ideia do trabalho forçado. Mais uma vez aqui vemos uma expressão de movimento, neste caso obtida através do desfasamento entre os contornos e o preenchimento da figura de Albert, que sugere que o seu corpo se mexe para a frente e para trás, num movimento repetitivo. Podemos porventura concluir também que os tons castanhos, que vimos no corpo agachado da avó e que vemos agora no campo de concentração, remetem para a guerra.

O capítulo 4 está dividido em dois, “Os Judeus Alemães” e “A Partida”. Em “Os Judeus Alemães”, um grupo de pessoas figura sentado a uma mesa, mais uma vez de um ponto de vista picado, e uma sobreposição mostra por cima de cada um as respetivas falas. Retomando as observações já feitas a respeito da interação entre guache e sobreposições, este parece ser um daqueles casos em que a sobreposição completa o desenho sem com ele competir. “A Partida” é igualmente um capítulo breve, no qual Charlotte se despede de Daberlohn, da sua família e da sua terra natal. A Secção Principal conclui-se com a partida de Charlotte de Berlim. Destes últimos desenhos destacam-se dois momentos, sendo o primeiro a relação entre música e

²¹⁹ «o Evento – as forças e mudanças históricas que moldam sociedades e a própria vida». Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p.11.

²²⁰ Ver figuras 27 e 28.

emoção em *LOT*, e o segundo, um exemplo de modificação formal também anunciada pelo narrador.²²¹

Relativamente à relação entre música e emoção, em M004821 o narrador anuncia que, ao longo dos desenhos onde se vê a protagonista a despedir-se e por fim a partir, deverá ouvir-se Charlotte cantar uma *“canção de despedida à sua terra natal”*²²². As músicas a ouvir ou imaginar deverão ser as que aparecem nas primeiras duas cenas do Prelúdio, o que nos leva de volta ao desenho em que nos é dito que devemos tomar as canções como meio de expressão das emoções de Charlotte. Relembrando esse desenho, onde lemos que *“A partir daqui os sentimentos de Charlotte manifestam-se em ‘canções’”*²²³, observamos que este mostra uma mudança grande na vida de Charlotte. Ou seja, ao mesmo tempo que Paulinka entra na sua vida (casa-se com Albert), Charlotte está também a afastar-se da sua mãe (pois o seu pai ultrapassara o luto):

*«Oh - o nosso apartamento está completamente mudado, tenho que abrir mão do meu quarto para ela, e a minha Hase vai deixar-me, e Anna também se vai embora, e estas pessoas novas que chegam – e tenho que ir à estação. Oh, como me ressinto ao fazer isto. Oh, minha mamã...»*²²⁴

Ora, de modo semelhante, aqui, no final da Secção Principal, Charlotte deve abandonar mais uma vez o que lhe é próximo. Desta vez separa-se do seu pai, da sua casa (cidade, país, cultura), e de Paulinka, com quem entretanto havia estabelecido uma relação. Podemos então concluir, através da comparação entre os dois momentos, que esta chamada a escutar de novo as músicas do Prelúdio aparece como forma de evocar as emoções da jovem Charlotte em períodos de mudança, de dificuldade emocional.

Quanto à mudança de “conceito visual” também anunciada em M004821, vemos que já em M004505, sensivelmente 300 desenhos antes, outra mudança visual havia sido anunciada. Aí, em M004505, o narrador diz-nos que naquele e nos

²²¹ As indicações são: «Aqui mais uma vez o conceito visual altera-se» e «É mais uma vez Charlotte que começa a cantar». Em M004821.

²²² Em M004821.

²²³ Em M004207, último desenho do ato II.

²²⁴ *Ibidem*.

seguintes desenhos foi feito um esforço para compreender os processos artísticos de Daberlohn, sendo a particularidade do seu olhar ver em todas as coisas “apenas a expressão”. Consequentemente, nesse desenho, das cinco figuras à volta de uma mesa apenas duas têm os seus corpos preenchidos com tinta²²⁵ – Paulinka e Daberlohn. Citando o seu ensinamento, “*a expressão da expressão é a linha tricolor, construída muito devagar e com muita reflexão*”²²⁶. E, em conformidade com o “ensinamento”, as páginas que se seguem apresentam em grande parte figuras desenhadas apenas segundo o contorno dos corpos e dos objetos e os fundos das páginas são deixados em branco. Ora, voltando a M004821, onde é de novo enunciada uma mudança visual, esta não se apresenta tão evidente quanto em M004505, a não ser que por “conceito visual” entendamos um modo de olhar os desenhos, e não aspetos pictóricos. Nesse caso, a mudança dar-se-ia através do modo particular como o acompanhamento musical enunciado nos deixa olhar os desenhos.

Este capítulo encerra a Secção Principal de *LOT*, com a partida de comboio da jovem Charlotte, e a partir deste momento a ação passa-se em França. Mas antes de nos ocuparmos de Epílogo da obra, devemos recapitular algumas considerações que formulámos neste subcapítulo. Assim, procurámos apresentar Daberlohn e as relações entre este, Charlotte e Paulinka através da sugestão de comparação com a ópera *Carmen*. Notámos também que a componente musical adota, nos exemplos dados, o papel de traduzir as emoções de Charlotte Kann, de onde talvez possamos concluir que, em *LOT*, as referências musicais acrescentam uma camada de significado pautada pela expressão de emoções. Vimos mais exemplos que consolidam a perspetiva segundo a qual a composição dos desenhos de *LOT* é, muitas vezes, inspirada pelo cinema – nomeadamente, através da sugestão de movimento. E, por fim, demos também conta do aparecimento de momentos históricos pontuais no decorrer da narração, de que é exemplo o conturbado final do ano de 1938.

²²⁵ Em M004505. Ver figura 29.

²²⁶ *Ibidem*.

III.3. EPÍLOGO²²⁷

A ação do Epílogo tem lugar no sul de França, para onde Charlotte vai viver com os avós. Esta parte final da obra começa com a previsão de uma vida calma e feliz à beira-mar, onde Charlotte pinta a paisagem²²⁸, e irá acabar também com Charlotte a pintar à beira-mar, embora o modo como a personagem é representada seja distinta num e no outro caso. Nestes desenhos e na relação entre eles é assinalável a presença dos temas do sonho e da melancolia, que iremos desenvolver mais à frente num subcapítulo a eles dedicado.

As primeiras páginas informam que o casal Knarre não aprova a dedicação artística da neta. *“Estás no mundo apenas para pintar?”*, pergunta a avó, *“Por que não trabalha como doméstica, tal como todas as outras?”*, pergunta o avô²²⁹. O novo lugar, sem Paulinka nem Daberlohn, sem alguém que compreenda a sua vontade de pintar, é também um lugar de refúgio, e isso é percebido pelas personagens em M004841, ao anúncio de uma declaração de guerra. Esta parte da obra é pautada pelo conflito entre o desespero da avó – e o problema do desespero no seio da família de Charlotte – e a afirmação de Charlotte no mundo, como mulher e como artista.

Enquanto Charlotte pinta, Marianna está envolta num estado depressivo. Numa longa sequência de desenhos, a avó só pensa em matar-se²³⁰. Mas Marianna, tal como Charlotte, conhece uma forma de expressão artística – a poesia –, que poderia servir-lhe para lutar contra a depressão, ao desviar essas imagens sufocantes que vê para o espaço dos seus poemas²³¹. Enquanto Charlotte ajuda a avó a voltar a relacionar-se com as coisas do mundo, relembra também os ensinamentos de Daberlohn: *“Para amar e compreender completamente a vida é preciso conhecer o*

²²⁷ O Epílogo é composto por 102 páginas numeradas e duas páginas de texto não numeradas (que, não obstante, constam no acervo digital, após o último desenho). Para ver todos os desenhos do Epílogo, cf. <https://charlotte.jck.nl/section/epiloog>

²²⁸ Em M004835. Neste desenho, a figura de Charlotte é desenhada 20 vezes, o que é uma situação rara no caso desta personagem.

²²⁹ Em M004836.

²³⁰ De M004846 a M004857 e de M004867 a M004900. No total, este conjunto de desenhos, até à morte da Sra Knarre, ocupa quase meia centena de páginas (46).

²³¹ Esta ideia é expressada por Charlotte em M004875 e M004876. Um excerto da fala de Charlotte, sobre a capacidade artística da avó: «Tenho a certeza de que deve haver algumas coisas interessantes que lhe pesam, e ao escrevê-las poderá libertar-se e talvez prestar um serviço ao mundo.»

*seu outro lado, a morte. Espero que nunca te esqueças que eu acredito em ti*²³². É importante notar que, como podemos observar aqui em M004870, e à semelhança do que já acontecia em algumas páginas da Secção Principal, os desenhos do Epílogo apresentam o texto – ou as palavras – distribuído na página de um modo invasivo. Isto é, pintadas a azul e sobretudo a vermelho, as palavras destas páginas “assaltam” quase sempre a totalidade do espaço entre figuras, enredando-se entre estas, e assumindo dimensões variáveis. Veremos adiante um momento curioso em que a cor das palavras ganha importância, fortalecendo aquela ideia já abordada de que olhar *LOT* implica considerar a possibilidade de uma relação incomum entre texto e imagem, ou entre palavras e desenhos, e na qual deve ser tida em conta a dimensão material do texto.

Retomando aquele “acredito em ti” vindo de Daberlohn, o aparecimento destas palavras neste momento da história diz-nos que Charlotte pretende transpor este ensinamento para a sua avó, pois espera conseguir ajudá-la através de exercícios “terapêuticos”²³³, como cantar o *Hino à Alegria* ou estimular a imaginação visual, chegando a mostrar-lhe um desenho da sua autoria como exemplo, comparando-se a ela. Como é escrito, seria através de Daberlohn que Marianna teria a possibilidade de sobreviver: “*Este homem vai salvar-te.*”²³⁴, lemos.

A partir da ideia segundo a qual um estado melancólico ou depressivo pode ser alterado através da expressão artística, defendida por Charlotte ao longo do Epílogo, devemos atentar em M004702, recuando a um momento da Secção Principal no qual avó e neta são comparadas:

“Foi um segundo apenas. Charlotte está ali deitada como se não fosse ela a criadora daquele fogo. Se talvez Daberlohn tivesse conhecido a idosa Sra Knarre, teria

²³² O texto completo de M004870, momentos depois de Charlotte descobrir o historial de suicídios da sua família materna: «Que eu amo a vida e agarro-me a ela com força. Para amar e compreender completamente a vida, é preciso conhecer o seu outro lado, a morte. Espero que nunca te esqueças que eu acredito em ti.»

²³³ A “terapia” começa em M004850, que mostra Charlotte à beira da cama da sua avó, acompanhada pelo seguinte texto: «Mas agora, seguindo exemplos famosos, ela força-se a sair completamente de si própria e a dar toda a sua atenção à avó Knarre. E depois lembra-se de Daberlohn e começa a terapia.»

²³⁴ Em M004874, a fala de Charlotte acompanha um dos desenhos em que esta mostra um desenho seu à avó e lhe pede que identifique o rosto que mais sobressai no desenho: «*Exactement*, Avó, não me desiludiste. Este homem vai salvar-te.»

de novo notado uma semelhança de família – assim como vocês²³⁵ podem notar, depois de lerem o Epílogo.”²³⁶

Esta interpelação direta do espectador pode, assim, provocar as perguntas: *Mas onde vemos essa semelhança? E de que semelhança se trata?* À luz do que é dito no Epílogo sobre a possibilidade de a arte constituir algo da ordem de uma terapia, a semelhança entre Charlotte e Marianna parece mostrar-se precisamente na capacidade de, face ao desespero, se expressarem artisticamente, através da pintura e da poesia, respetivamente. Criar *“Além de tudo o resto”²³⁷*, como diz Charlotte, seria considerar que a criação artística implica encontrar um ponto de vista distanciado, ou que se encontra para lá do que se vive (tal que teria até o poder de demover alguém do suicídio), um ponto de vista que é possível apesar de tudo o resto. Neste sentido, a avó teria a capacidade de *“através da poesia expressar muita coisa que é negada aos outros”²³⁸*, ou seja, imaginar e apresentar coisas da sua vida, incluindo as mais horríveis, através da arte. A ideia aqui parece ser a de que a transformação artística daquilo que tem dentro de si poderia, talvez, constituir a libertação de alguns horrores que a atormentavam (e sabemos que a atormentavam, pois queria suicidar-se). Mas, ao mesmo tempo, a ideia é também a de que essa transformação poderia, talvez, *“prestar um serviço ao mundo”*. Na continuação da fala de Charlotte lê-se: *“em vez de te suicidares de uma forma tão horrível, por que não utilizas os mesmos poderes para descrever a tua vida?”*. Assim, além de defender perante a avó que a arte é uma espécie de salvação, Charlotte também afirma algo muito diferente, ao dizer que só alguns têm essa capacidade (da expressão artística) e que essa capacidade é como um poder, que pode *“prestar um serviço ao mundo”*. Vemos, então, que, através da comparação entre as duas personagens, também Charlotte possui esse poder, que parece quase um dever. Veremos adiante como estas ideias serão desenvolvidas nas últimas páginas de *LOT*.

²³⁵ Nesta passagem importa salientar que o narrador se dirige de forma direta, talvez aqui a *mais* direta de todas em *LOT*, a um possível espectador-leitor, interpelando-o com a expressão “Sie” – *você* ou *vocês*.

²³⁶ Em M004702.

²³⁷ Em M004875.

²³⁸ *Ibidem*.

Entretanto, entre o desespero e a morte da avó, Charlotte descobre o historial de suicídios da sua família materna, de forma abrupta e inesperada²³⁹, revelado a Charlotte, após tantos anos de segredo, pelo avô Knarre. Ênfase é dada à expressão *Trgik an* [sic]²⁴⁰, em português “trágico”, as únicas palavras escritas a vermelho no meio de tantas outras que rodeiam o avô naquele desenho.²⁴¹ A respeito da cor e do tamanho das palavras na página, o contributo de Austin afigura-se relevante, na defesa de que o sentido ou significado das palavras é afetado pelo modo como são desenhadas. Diz a autora que, ao contrário do que é habitualmente defendido em relação ao significado das palavras, a saber, que “a manifestação física do texto não afeta o seu significado”, no caso de *LOT* o texto tem de ser lido também na sua materialidade, tendo em conta “cor, posição, [e] orientação”.²⁴² Noutro exemplo dentro de *LOT* que veremos mais à frente e que é uma das representações do suicídio da avó Marianna, uma frase simbólica é também inscrita na página de um modo peculiar, a vermelho, tapando o corpo de Charlotte que vê a avó caída no chão da rua.²⁴³

Sobre esta sequência do Epílogo, em “The dialectic of trauma in Charlotte Salomon’s Life? or theatre?”²⁴⁴, Brooke Leeton argumenta que o elevado número de desenhos demonstra que os detalhes tanto da morte da avó como da “terrível revelação” feita pelo avô ficaram na memória de Salomon como obstáculos²⁴⁵. Na sua dissertação, Leeton convoca Pierre Janet, importante psiquiatra do séc. XIX, para argumentar que em *LOT* o desenho compulsivo ou repetido das mesmas cenas denota uma tentativa de “adaptação” de Salomon às situações passadas e ao seu papel nestas²⁴⁶. Leeton defende que são “imagens indeléveis” ou “impressões de

²³⁹ Em M004866: «Nunca ninguém contou a Charlotte como morreram alguns membros da sua família. / ‘Eu não sabia nada disso. Sempre pensei que a minha mãe morrera de gripe.’»

²⁴⁰ Optou-se por citar no corpo do texto exactamente o que foi inscrito no desenho M004861, embora a palavra se escreva corretamente “Tragik”.

²⁴¹ Em M004861, **ver figura 30**.

²⁴² Austin, “The Endurance of Ash”, p. 121.

²⁴³ Em M004900-verso, a frase inscrita é a seguinte: «Espero que nunca te esqueças que acredito em ti». **Ver figura 35**.

²⁴⁴ Brooke Leeton, “The dialectic of trauma in Charlotte Salomon’s Life? or theatre?” [Dissertação de Mestrado, University of Louisville, 2011].

²⁴⁵ Leeton, “The dialectic of trauma in Charlotte Salomon’s Life? or theatre?”, p. 55.

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

morte”²⁴⁷ que é possível ver na sequência de páginas que antecede a morte da avó, *denunciadas* pela repetição obsessiva. Assim, estas “imagens indeléveis” seriam como *flashbacks*²⁴⁸, talvez como imagens que existissem ao mesmo tempo, não sendo sucessivas umas das outras. E isso, no contexto do estudo de memórias traumáticas, significaria que mesmo que alguma parte dessas memórias tivesse sido assimilada na história pessoal de Salomon, ainda outras memórias a atacavam fora do seu controlo no momento da criação destas pinturas²⁴⁹. Esta seria a razão pela qual estas cenas em particular são desenhadas sem que haja uma evidência de sequência narrativa entre elas, podendo ser entendidas como existindo ao mesmo tempo, como se disse. Um outro argumento de Leeton diz-nos que, se se pode olhar para esta representação repetida e numerosa das figuras de *LOT* como uma espécie de tradução da forma como Salomon lidou com as memórias traumáticas, então também se poderá pensar que Salomon desenhou daquela forma repetitiva e exaustiva as personagens e as cenas como estratégia para tentar compreender melhor e justificar a própria sequência de eventos, biograficamente. Apesar de esta ser uma leitura possível que merece ser aqui referida, não se pretende neste trabalho fazer uma análise da forma de *LOT* ancorada na biografia e no carácter traumático que teriam certas memórias da pessoa Charlotte Salomon, pelo que nos ficaremos, quanto a este assunto, por alguns elementos pictóricos, simbólicos e textuais que se relacionam entre si dentro da própria obra.

Neste contexto, e sabendo que a questão do trauma em *LOT* tem sido abordada a partir de pontos de vista diferentes por vários autores²⁵⁰, propomos

²⁴⁷ Leeton retira esta ideia de Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From domestic abuse to political terror* (New York: Basic Books, 1992), p. 27. *Ibidem*.

²⁴⁸ Leeton retira esta ideia de Robert J. Lifton, “The Concept of the Survivor,” em *Survivors, Victims, and Perpetrators: Essays on the Nazi Holocaust*, edited by J. E. Dimsdale (New York: Hemisphere, 1980), pp. 113-126. *Ibidem*.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Por exemplo, em “Giving Voice: Charlotte Salomon and Charlotte Delbo”, Ernst van Alphen explora a questão do trauma em *LOT* segundo a perspectiva de que criação artística pode ajudar a cicatrizá-lo. Em “Aestheticizing Catastrophe”, recorrendo a outra argumentação sobre o assunto, Mieke Bal explica como a «catástrofe-arte» obriga a repensar a Estética e a alterar o lugar habitual do espectador que contempla desinteressadamente, defendendo que testemunhar (ser espectador) pode ser um processo curativo do trauma daqueles que sobreviveram a uma catástrofe e que precisam de voltar a viver a banalidade do dia-a-dia. Ambos os artigos integram *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006). Como vimos, a dissertação de Leeton assenta especificamente sobre a dimensão traumática em *LOT*. Também Pollock reflete sobre este assunto em “Theater of Memory – Trauma and Cure in Charlotte Salomon’s

atentar em alguns momentos que, como se disse, além de sugerirem questões relacionadas com o trauma, também contribuem para uma melhor apresentação da forma narrativa. E a janela é, atravessando toda a obra, um elemento simbólico que tem vindo a ser notado, com destaque para o facto de ser o “veículo” do suicídio de Franziska e Marianna. Mas, além de ser o lugar da morte, também é o lugar da imaginação. Este elemento simbólico foi referido por Éric Corne, ao afirmar que duas janelas se opõem em *LOT*: de um lado, a morte, do outro, a arte.

A respeito da janela da morte, Steinberg diz-nos duas coisas. Por um lado, que a janela “emoldura” ou “enquadra” a vida de Franziska²⁵¹, que desesperou e se suicidou através dela. Por outro lado, que esta representa em *LOT* o “espaço das mulheres”²⁵², pois também Marianna se suicidou através dela e Charlotte Kann ponderou fazê-lo – há um momento em que é desenhada à janela com o desejo de se suicidar, mas não chega a fazê-lo²⁵³.

Procurando esclarecer de que se trata esta outra janela, a da imaginação, ela aparece-nos de duas maneiras diferentes. Por um lado, vemo-la como a janela através da qual Franziska imagina, onde passa horas, onde fica “*imóvel à janela, ansiando e sonhando*”²⁵⁴, numa situação que lembra as representações melancólicas de figuras femininas em obras como *Manhã*, de Munch, *Rapariga à Janela*, de Balthasar Klossowski, ou ainda as recentes pinturas de Jessie Edelman²⁵⁵ – tão azuis quanto Franziska.²⁵⁶ Por outro lado, a janela da imaginação também o é num sentido artístico, como símbolo da criação artística. Vemos que, por exemplo, tanto Charlotte quanto Daberlohn são desenhados a trabalhar nas suas criações artísticas à janela:

Modernist Fairytale” e Reesa Greenberg, em “The Aesthetics of Trauma”, ambos os ensaios incluídos também em *Reading Charlotte Salomon*.

²⁵¹ A expressão utilizada no texto é “uma grande janela que ‘emoldura’ a vida de Franziska”. Steinberg, “Reading Charlotte Salomon – History, Memory, Modernism”, p.17

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ Em M004716 e M004717.

²⁵⁴ Em M004289. **Ver figura 31.**

²⁵⁵ Ver, por exemplo, *Janelas* (2016) ou *Jardim* (2016) de Jessie Edelman, *Manhã* (1884) de Edvard Munch ou *Rapariga à janela* (1957) de Balthasar Klossowski (Balthus).

²⁵⁶ A sequência de desenhos de Franziska à janela é: M004289, M004290 e M004291. **Ver figuras 31, 32 e 25.**

Charlotte é representada mais de dez vezes a desenhar ao lado da janela²⁵⁷, e Daberlohn também prepara o seu livro sentado em frente à janela aberta²⁵⁸.

Num desses momentos em que Daberlohn prepara o seu livro sentado em frente à janela aberta²⁵⁹, explica-nos a importância do seu processo criativo. Diz-nos Daberlohn que a sua infância veio ter consigo e depois, também, que, uma vez completada a obra, “ressuscitado”, pôde começar a vida *“toda de novo – sim, toda de novo”*.²⁶⁰ Ora, se nos foi dito antes que Daberlohn sobrevivera, traumatizado, à guerra²⁶¹, então este “ressuscitar” através da arte pode ser entendido como uma forma de ultrapassar esse trauma – e viver de um outro modo. Se se olhar para o processo criativo de Salomon também como uma forma de ultrapassar traumas e poder viver de uma outra forma, como uma criação artística com um propósito terapêutico específico, então deve atentar-se de novo nas palavras de Daberlohn, quando diz que *“Para poder amar completamente a vida, talvez seja necessário acolher e compreender o seu outro lado: a morte.”*²⁶²

Considerando esta hipótese ou perspectiva perante as palavras de Daberlohn, podemos pensar que testemunhar a morte da avó teria constituído para Salomon uma forma de reencenação da morte da sua mãe, que acontecera muitos anos antes²⁶³. E que, por Salomon ter presentes essas imagens da morte da avó, tenha consequentemente podido representar ou “reencenar” por via da arte a morte da

²⁵⁷ Charlotte a desenhar ao lado da janela em M004340, M004347, M004348, M004349, M004350, M004352, M004614, M004708, M004709, M004710, M004711, M004747, M004748 e M004749.

²⁵⁸ Em M004683, M004684, M00469, M004720 e M004721 a preencher a janela vêem-se árvores e a noite. Já em M004685, M004686, M004687, M004688, M004689, M004690 e M004692 a janela é o “palco” ou a tela onde são projetados os pensamentos que Daberlohn tem – o processo criativo do livro que escreve. Em M004389 Daberlohn encontra-se sozinho, olhando o exterior através da janela, e acompanha-o a seguinte frase: «Aqui vemo-lo em pé, como tantas mulheres, à janela – tão cheio de sonhos – tão cheio de ânsias.»

²⁵⁹ Em M004720 e M004721, parte do capítulo “A Ressurreição”.

²⁶⁰ Em M004721: «Agora que ressuscitei, posso começar a minha vida toda de novo – sim, toda de novo.»

²⁶¹ O trauma da guerra é mencionado em M004403: «Durante muito tempo estive coberto de terra. E acordei entre cadáveres. E quando milagrosamente voltei a casa, quando eu... tinha perdido parcialmente a memória.»

²⁶² Texto de Daberlohn em M004819, num desenho em que Daberlohn e Charlotte são pintados numa mancha castanha, ela ajoelhada com a cabeça no colo dele.

²⁶³ «Os afetos associados ao trauma inicial, mas inacessível, podem ser revividos e ativados por um evento secundário, frequentemente casual ou menor, que descongela os vestígios paralisados de uma perturbação primária através do encontro com uma reencenação mimética.» Pollock, “Theater of Memory”, p. 61.

mãe – à qual não assistira. Neste sentido, e como defende Pollock, podemos olhar *LOT* como um encontro de Salomon com a(s) morte(s) dos outros (seus familiares) – um “teatro da memória”²⁶⁴.

A partir desta ideia de uma espécie de reencenação como forma de lidar com memórias passadas e possivelmente traumáticas, podemos notar que, assim como Charlotte defende no Epílogo que o penetrar nas memórias passadas pode ser benéfico para a avó, também nas últimas páginas da obra o narrador explica que, na própria experiência de realizar “algo realmente excêntrico”, Charlotte descobriu, ao entrar em contacto com as memórias do seu primeiro amor²⁶⁵ e ao visualizar essas imagens, uma mudança, e que essa mudança lhe permitia agora *olhar* o mundo, ou *lidar* com o mundo, com outra maturidade:

«(...) ela pôde descansar e ao mesmo tempo ter a oportunidade de se familiarizar inteiramente com os seres humanos daquele tempo e de aprender a odiá-los/amá-los ou desprezá-los.»²⁶⁶

Contudo, não é claro, ou pelo menos não parece possível simplificar, que quando o narrador nos diz que Charlotte pôde *descansar*, isso se refira completamente ou apenas ao carácter traumático das memórias com as quais se encontra e das imagens que vê. Parece-nos, sim, que esse ponto de vista *descansado*, de ver a vida como num filme, dá a Charlotte, nas palavras do narrador, uma oportunidade – a de se familiarizar com os seres humanos do seu tempo e posicionar-se em relação a eles, encontrando o *seu* modo de olhá-los. Ou seja, parece estar em causa mais alguma coisa além de um tratamento. Neste sentido, podemos pensar que o ponto de vista *descansado* ali alcançado por Charlotte Kann não é apenas com vista a reencenar episódios vividos, mas também constitui a possibilidade da criação artística – possibilidade que é aberta a Charlotte no tal lugar sereno, ou *descansado*, que encontra.

Recapitulando as ideias discutidas nestas últimas páginas, procurámos analisar de que forma se observa em *LOT* a oposição entre a janela da morte, ou do suicídio, e

²⁶⁴ Griselda Pollock, “To Play Many Parts”, p. 72.

²⁶⁵ Em M04922v (verso): «A memória da experiência do primeiro e fervoroso amor veio ter consigo. E ela tentou visualizar esse rosto, essa figura.»

²⁶⁶ Em M004922.

a janela da arte, ou da imaginação, e tentámos compreender o significado de algumas afirmações contidas na obra, parecendo-nos agora que, além do suicídio – dos episódios trágicos e do sofrimento – se tornou evidente a presença de um outro tema, a saber, a importância da criação artística. Veremos adiante outras pistas igualmente férteis para pensar este assunto.

Voltando à análise do Epílogo, e à janela do suicídio, depois das tentativas de Charlotte para ajudar a avó a voltar a ligar-se à vida, Marianna não resiste e atira-se da janela, numa representação que acontece em três desenhos muito diferentes. No primeiro, vê-se uma figura apenas em contorno do lado de fora da janela, agitando um membro de forma a ser percebido o movimento do corpo que salta da janela. Em primeiro plano está uma cama, e tanto esta como a janela se encontram tortas em relação ao enquadramento da página, o que mais uma vez dá a sensação de movimento e aponta também para a semelhança com o *frame* do cinema, como se a imagem fosse retirada de uma ação que está a decorrer e da qual apenas temos um breve instante. No segundo desenho vemos desta vez Charlotte à janela, com a cabeça inclinada para a frente, já depois de a avó saltar. Por fim, no terceiro desenho vemos um corpo, ainda vertical da queda, de cabeça para baixo, e um outro corpo em pé debruçado sobre aquele. Por cima desse segundo corpo está inscrita a frase *“Espero que nunca te esqueças que acredito em ti”*²⁶⁷, como se aquelas palavras ditas por Daberlohn a Charlotte fossem agora apenas um fantasma, referente a algo que poderia ter tido outro desfecho. Apesar do talento artístico, a avó não aguentou e suicidou-se. Seis desenhos depois, Charlotte volta a estar perante uma janela, desta vez com as mãos apoiadas na cabeça, na ilustração do seu próprio desespero, em dois desenhos. Num deles, lemos mais uma das frases-chave da obra:

*“Querido Deus, por favor não me deixes ficar louca”.*²⁶⁸

Esta injunção ou pedido faz pensar em dois assuntos que parecem interligar-se. Se, por um lado, Charlotte sofreu o luto da mãe e sofre no Epílogo a morte da avó, sendo por isso natural um estado depressivo associado a essas perdas, por outro

²⁶⁷ Os três desenhos referidos são, respetivamente, M004899, M004900 e M004900v (verso). **Ver figuras 33, 34 e 35.**

²⁶⁸ Os dois desenhos referidos são, respetivamente, M004906 e M004907. A frase citada consta em M004907.

lado, nem a mãe nem a avó morreram de “causas naturais” ou foram assassinadas, pois é-nos mostrado e repetido que ambas se suicidaram. Ou seja, esta frase parece querer dizer que não foi a tristeza do luto (de terem perdido familiares próximos) que matou a mãe e a avó, mas sim a loucura. E, se foi a loucura e não a tristeza, então também não lhe caberia a ela decidir a sua vida, pois a loucura seria controlada por algo acima dela – como ela própria diz, “Deus”.

À medida que o fim de *LOT* se vai aproximando, as últimas cenas tomam lugar, sugerindo através de situações particulares o estado da Europa no ano de 1940, revelado explicitamente em alguns desenhos.²⁶⁹ A história narrada da vida refugiada de Charlotte pauta-se, nos últimos desenhos, pelo fim da esperança de alguma vez vir a reencontrar o seu pai e madrasta²⁷⁰ e pela incerteza inerente à vida de qualquer judeu europeu no início da Segunda Guerra Mundial, e de que as suas personagens – Charlotte, o Sr Knarre, Albert e Paulinka – são exemplo. *LOT* chega mesmo a mostrar o encontro de Charlotte com outro refugiado alemão, mostrando o momento em que ela se apercebe da existência de outras situações diferentes da sua mas igualmente instáveis, de famílias separadas e perdidas²⁷¹, com semelhanças culturais por virem do mesmo país ou por serem judias. Também é desenhada uma viagem de comboio que Charlotte e o avô fazem juntamente com muitos outros refugiados que também tiveram de deixar as suas casas e posses. O narrador informa-nos que as últimas cenas do Epílogo, incluindo o assédio de Charlotte por parte daquele refugiado alemão, se passaram em julho de 1940, durante a viagem de volta dos Pirenéus – e, deduz-se, de Gurs – para Nice²⁷².

Como exemplo do cruzamento entre a história pessoal a partir da qual Salomon cria *LOT* e uma outra história, a do fascismo, do racismo e do horror de que seres humanos seus contemporâneos (e da sua terra) foram capazes, parece surgir este diálogo final, como se fosse dada ao espectador-leitor a possibilidade de se

²⁶⁹ M004913 e M004914, por exemplo, anunciam uma declaração de guerra em 1940, e um aviso aos cidadãos alemães em França.

²⁷⁰ Quando, ao comentar com o avô a carta recebida de Albert e Paulinka, Charlotte diz que «a carta soa extremamente ridícula», em M004912. Este tom de revolta contra a carta afável do seu pai parece aqui contribuir para transmitir o medo e a raiva de estar exilado e, por exemplo, não poder ver a família.

²⁷¹ Em M004917 e M004918.

²⁷² Excerto de M004921: «Isto passou-se em julho de 1940 no caminho de vinda de uma pequena terra nos Pirenéus para Nice.»

relacionar com os sentimentos daquela personagem, e, por causa do que esta diz, também com esse horror que ela observa:

«Charlotte: Sabes, avô, tenho a sensação que o mundo inteiro tem de ser reconstruído de novo.

Avô: Oh, vá, mata-te e acaba finalmente com todo este ciciar!»²⁷³

As palavras do avô parecem conflitar com as de Charlotte, como se não houvesse empatia com o que ela está realmente a dizer. Ao invés, o avô parece culpá-la de um horror que não coincide com aquele de que Charlotte fala. Quando diz “o mundo inteiro”, Charlotte não se refere apenas ao avô de quem não gostava, mas a algo mais geral de errado com o mundo (com os seres humanos). A esta ideia, a este diálogo, parece associar-se uma frase que Charlotte diz à avó quando a tentar *salvar*, a saber, quando diz que através da descrição da sua vida em poemas a avó poderia “prestar um serviço ao mundo”. Numa interpretação dessa frase, os poemas da avó – ou, num sentido mais geral, a arte – teriam então uma função no mundo. E *no mundo* significa que são lidos por outras pessoas, dados a ver a outros *como nós*. Mas também podemos pensar numa hipótese diferente, assumindo que “mundo inteiro” é sinónimo de “meu mundo inteiro”, à semelhança do que nos dizem as últimas linhas inscritas em *LOT* (“*criar, vindo das profundezas do seu ser, o seu próprio mundo*”). Porém, a hipótese que parece fazer mais sentido é a de considerar que “reconstruir o mundo” não se limita a servir de comentário sobre como seria melhor *para ela* viver num mundo diferente, mas é inscrito em *LOT* para dizer alguma coisa sobre esse mundo – que não deveria ser assim, ou que deveria ser reconstruído, a quem a ele aceder por via de *LOT* – ao espectador-leitor. E, deste modo, Charlotte parece afirmar que a criação artística é esse mostrar ou revelar *do mundo*, e, simultaneamente, também é um mostrar ou revelar de qualquer coisa *ao mundo*. Ou, por outra, que as obras de arte são “reconstruções do mundo” e que de algum modo precisamos delas (como vimos com as expressões “tem de ser reconstruído” e “prestar um serviço”), pois mostram ao mundo coisas sobre o próprio mundo. Como veremos adiante, este é um empreendimento ao qual a protagonista se propõe. Por fim, a sugestão do suicídio feita pelo avô parece mostrar-nos que Charlotte não vai

²⁷³ Em M004920v (verso).

suicidar-se na história de *LOT*, pois a resposta de Charlotte, esta ideia de “reconstrução” do mundo, parece ser já nas palavras da protagonista uma prova desse “dever” artístico que tem.

Chegando aos últimos momentos de *LOT*, seguem-se oito páginas finais de “prosa pintada”²⁷⁴ que vislumbram o espírito de uma Charlotte “estranhamente dupla”²⁷⁵. Nelas, o texto ocupa agora toda a folha, e o narrador descreve a experiência complicada por que Charlotte passou durante o tempo em que esteve refugiada. É convocada a relação insuportável com o avô e o egoísmo desesperado dos outros à sua volta e quase cedência a essa forma de estar no mundo. A um determinado momento, o narrador conta que manter-se “sozinha com as suas experiências e o seu pincel” já não era suportável para Charlotte, e que ela se confrontou “com a necessidade de escolha entre suicidar-se ou entregar-se a algo realmente excêntrico”²⁷⁶. E essa excentricidade revelou-se uma ocupação interessante, de tal modo que visualizar rostos e figuras lhe tenha aparecido como alternativa ao suicídio²⁷⁷. Numa continuação e conclusão da “filosofia da arte” que lhe foi transmitida por Daberlohn, Charlotte relembra as ideias deste enquanto pinta:

«Amor, conhece-te primeiro, para poderes amar o próximo. E também: É preciso entrar-se em si mesmo – na infância – para se poder sair de si mesmo.»²⁷⁸

E enquanto relembra estas palavras, Charlotte adormece subitamente. Ao acordar, o desenho da cara de Daberlohn encontrava-se terminado, diz-nos o narrador.

Tendo em conta a ideia de que a solução contra a loucura seria entregar-se a “algo realmente excêntrico”, importa entender o que “excêntrico” quer dizer. Ou seja, o que significa afirmar, como faz a protagonista aqui, que *LOT* é um empreendimento “excêntrico”? Ou ainda, por outras palavras, por que é que a criação de uma obra artística, e mais especificamente desta obra, implicou qualquer coisa “excêntrica”, para lá das “suas experiências e [d]o seu pincel”? E por fim,

²⁷⁴ Expressão utilizada em Buerkle, *Nothing Happened*, p. 245.

²⁷⁵ Em M004921.

²⁷⁶ Em M004922, ambos os excertos.

²⁷⁷ Excertos do texto que consta nas páginas M004921, M004921v, M004922, M004922v e M004923.

²⁷⁸ Excerto do texto que consta na página M004923.

também, qual é a relação entre este “excêntrico” e o sonho, que, como nos é dito, permitiu que Charlotte pintasse a cara de Daberlohn?

Por “excêntrico” entende-se o contrário de concêntrico. Se concêntrico significa alguma coisa que tem um centro comum, então o excêntrico está situado fora desse centro, pois o seu centro não coincide com outro da sua espécie.²⁷⁹ Assim, neste contexto, o “realmente excêntrico” de que fala o narrador seria qualquer coisa que sai fora do eixo de rotação normal, e que se dirige, alternativamente, noutro sentido. Se considerarmos que o movimento concêntrico é aquele em que Charlotte se encontra, ou seja, o curso da sua vida e que, nas palavras do narrador, levará muito provavelmente ao suicídio, então um movimento excêntrico, por se afastar do curso normal da vida, seria para Charlotte a alternativa ao suicídio (*“ela descobriu que aquela figura [Daberlohn] poderia talvez salvá-la do suicídio”*²⁸⁰). Depois, pensando no que fará com que esse movimento para fora do centro seja possível, é-nos dito que, no decorrer da sua ocupação habitual – pintar –, algo de estranho acontece, quando, ao adormecer, é capaz de desenhar essa figura, pois ao acordar ela está ali à sua frente, por si realizada. Apesar de Charlotte não acreditar que aquilo aconteceu, e de até rasgar o desenho, o mesmo episódio repete-se, até que esta parece entender finalmente do que se trata esse movimento excêntrico, e o que este implica:

*«E ela viu, como num sonho acordado, toda a beleza à sua volta, viu o mar, sentiu o sol, e soube: que tinha de desaparecer por uns tempos do plano humano e fazer todo e qualquer sacrifício necessário para criar, vindo das profundezas do seu ser, o seu próprio mundo.»*²⁸¹

O sonho é aqui convocado como qualquer coisa que permite ver melhor o mundo, ou melhor, como uma visão do mundo à distância, como o primeiro passo do movimento excêntrico que é um desvio do eixo que nos faz coincidir com a realidade fáctica. O sonho seria, então, qualquer coisa de consciente, um modo diferente de estar acordado. Como pista para esta ideia de que a criação artística é uma espécie de sonho que salva Charlotte Kann, voltemos ao primeiro desenho do Epílogo, no

²⁷⁹ *Dicionário.priberam.org*, s.v., “excêntrico”, <https://dicionario.priberam.org/exc%C3%AAntrico>, acedido em 31 de julho de 2019.

²⁸⁰ Excerto de M004922 e M004923.

²⁸¹ Em M004924.

qual Charlotte pinta e onde se leem as seguintes palavras, com um interlocutor não especificado:

*«No alto de um penhasco crescem aroeiras – suavemente o vento agita as pequenas folhas prateadas. Lá em baixo, a espuma desborda e derrete na infinita extensão do mar. Espuma, sonhos – os meus sonhos numa superfície azul. O que vos faz formarem-se e voltarem a formar-se tão brilhantemente depois de tanta dor e sofrimento? Quem vos deu o direito? Sonho, fala comigo – de quem és lacaios? Por que me salvas? No alto de um penhasco crescem árvores de pimenta. Suavemente o vento agita as pequenas folhas prateadas.»*²⁸²

Este excerto do início do Epílogo parece perguntar o que são os sonhos, e como é que os devemos encarar na vida, apontando para a capacidade extraordinária que estes têm de regeneração e recriação. E, no final do Epílogo, parece que a resposta é dada. Diz-nos o narrador que Charlotte identificou, naquele desenho do rosto de Daberlohn feito por meio do estranho sonho, a imagem icónica de *A Morte e a Donzela* – ele representando a morte e ela a donzela. Ora, se pudemos ler Daberlohn dizer que para amar a vida é preciso primeiro ter morrido, aqui podemos ler a resposta de Charlotte que, ao ver Daberlohn como morte, através da arte e como num sonho (em *A Morte e a Donzela*), não precisa afinal de morrer nem de ressuscitar – pois poderia aceder à morte através de um sonho, do sonho da arte:

*«E, se ele era a Morte, então tudo estava bem, ela não teria de se suicidar como os seus antepassados, pois, de acordo com o método dele, pode-se ressuscitar, para amar a vida ainda mais ter-se-ia primeiro que ter morrido.»*²⁸³

E assim, através da criação artística, ser-lhe-ia dada a possibilidade extraordinária dos sonhos, de uma imaginação que se recria e regenera, de um lugar ou estado que permite um tipo diferente de atuação no mundo e que, por não ser o plano normal da vida fáctica, é como uma morte. Este “algo realmente excêntrico” significaria, neste sentido, um plano onde é possível criar relações entre as coisas diferentes daquelas que valem na vida fáctica. E, assim, este movimento excêntrico, ao permitir evocar segredos, desejos, memórias de vários sentidos, enfim, a

²⁸² Em M004835.

²⁸³ Em M004924.

imaginação e até os factos que por via dessa outra forma de estar acordado aparecerem ou forem convocados, permite a forma artística única que vemos em *LOT*. Curiosamente, quando a autora – *Verfasser* – nos diz no início, em M004155-F, que abdicou de “valores artísticos”, explica-nos no mesmo momento que o fez em defesa da natureza penetrante ou profunda da obra. E também nos diz que a obra que criou permanece obscura para si própria. Ou seja, talvez seja justamente porque o processo de criação da obra implicou, nas suas palavras, um “sair de si” e um escutar das personagens, que a criação da obra aparece como algo simultaneamente “excêntrico” e “sem mestria”²⁸⁴, pois é diferente de tudo o que Salomon fizera até àquele momento. Do que é possível interpretar destas várias considerações, parece que no caso da criação de *LOT* esteve em causa, para a artista, qualquer coisa mais forte ou mais “necessária” (no sentido que vimos) do que conhecera até aí.

Com o que foi dito, torna-se agora mais claro o papel de Daberlohn em *LOT*, como representante da relação entre a arte e a vida, e da arte como uma espécie de morte. Como diz Charlotte num momento de desespero perante a iminente morte da avó:

«Quão bela é a vida, eu acredito na vida! Vou viver por todos eles!»²⁸⁵

III.4. NOITE, MELANCOLIA E O “ESPAÇO DA PINTURA”²⁸⁶

É chegado o momento de aprofundar alguns segmentos da obra aqui em estudo, e de propor uma leitura quanto ao significado que podem ter se considerados em comparação com obras de outros artistas. A partir dos assuntos levantados neste capítulo, em particular, a relação entre sonho e criação artística, por um lado, e, por outro lado, a relação entre alguns desenhos de *LOT* e a representação da melancolia, procurar-se-á nestas páginas finais, pensar, em primeiro lugar, a relação direta que o capítulo da Secção Principal “Descobertas interessantes, também para nós” parece estabelecer com a famosa *Noite*, de Michelangelo e em seguida estabelecer uma

²⁸⁴ Nas palavras da autora em M004155-F.

²⁸⁵ Em M004877.

²⁸⁶ A expressão “espaço da pintura” vem de Griselda Pollock, em “Staging Subjectivity: Love and Loneliness in the Scene of Painting with Charlotte Salomon and Edvard Munch”, *Text Matters - a Journal of Literature, Theory and Culture*, vol 7, nº 7, 2017, pp. 114-144 (p. 131).

relação do último desenho de *LOT* com a *Melancolia* de Edvard Munch, referência que não é dada explicitamente dentro da obra, mas que já foi lembrada por Griselda Pollock²⁸⁷ e Éric Corne²⁸⁸. A reflexão que nos propomos neste subcapítulo tem em vista melhor compreender que outros elementos de *LOT*, além da representação da janela, nos poderão dar pistas sobre este projeto artístico como uma espécie de “parábola da criação”²⁸⁹, nas palavras de Stéphanie Jamet, ou, como aponta Pollock, como um “recapitular das modalidades narrativas da história da pintura ocidental”²⁹⁰, de que podemos encontrar exemplos através da iconografia da melancolia, como já começámos a ver. Ademais, a tradução ou expressão de emoções através da pose da *Noite* que analisaremos mostra-nos que a “géstica” ou fixação de certas poses se constitui como elemento análogo à música no que diz respeito à sugestão de emoções em *LOT*, neste caso, na tradução do temperamento melancólico, entendido nas suas duas facetas contrárias. Por fim, o capítulo conclui-se com uma interpretação da obra a partir do último desenho, a saber, a figura que pinta, em frente ao mar imenso, *o próprio mar imenso*.

Para analisar a presença da obra de Michelangelo em *LOT*, importa referir que ela começa por vislumbrar-se nos desenhos que mostram uma viagem a Itália, no Prelúdio de *LOT*. Nessa sequência de desenhos podem ver-se figuras e formas que parecem representar as seguintes obras de Michelangelo: o *Juízo Final* e *A Criação de Adão*, no teto da Capela Sistina, a *Pietà*, e porventura também a escultura *O Adolescente (rapaz agachado)*²⁹¹. Depois, devemos também voltar ao final do capítulo 9 da Secção Principal, ao desenho M004685, onde o narrador nos diz que para a autora – *Verfasser* – os desenhos que se seguem são os mais misteriosos da

²⁸⁷ «Uma mulher meditando ao pé do mar pertence à iconografia Romântica modernista, encontrada, por exemplo, na obra de Edvard Munch». Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 125.

²⁸⁸ «Mais do que uma influência, Munch, pintor da melancolia, é para Charlotte [Salomon] uma referência, uma sonoridade que utiliza deliberadamente para sustentar, traduzir e ilustrar a mensagem da sua obra. A artista absorve os seus motivos, estilos de pintura, as suas astúcias técnicas – mas essencialmente as posturas estéticas.» Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p. 39.

²⁸⁹ Jamet, “Vida? Ou Teatro? Um Singspiel, ou a Intempestividade da Criação”, p. 117.

²⁹⁰ Pollock, “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography”, p. 8.

²⁹¹ Quanto a *O Adolescente*, nos anos 1930 estava no Museu Ermitage, em São Petersburgo, e não em Itália, onde Charlotte pudesse vê-la ao vivo. Esta interpretação não foi ainda explorada em nenhum outro texto de que haja conhecimento a propósito de *LOT*, pelo que poderá tratar-se apenas de uma semelhança formal. Em M004325, ver figura 36.

obra, e que foram inspirados pelas obras de Michelangelo.²⁹² O desenho em causa mostra Daberlohn sentado à secretária em frente à janela aberta, através da qual se vê uma figura deitada, numa pose semelhante à de *A Criação de Adão*, de Michelangelo.²⁹³ Logo depois, em M004686, essa figura deitada já é uma referência à escultura *Noite*, de Michelangelo²⁹⁴. E num outro desenho um pouco mais à frente, M004698, no capítulo “Descobertas interessantes, também para nós”, veem-se duas figuras, Charlotte e Daberlohn, numa canoa. Aqui, a pose do corpo de Charlotte deverá ser mesmo comparada à da *Noite*, segundo as instruções do narrador:

«Por favor, compare esta pose com: 1. No.22 do Prelúdio, 2. A Noite de Michelangelo, nº308 e também nº325.»²⁹⁵

Quando somos remetidos para o nº22 do Prelúdio, é difícil escapar à relação aqui introduzida entre o trágico destino de Franziska e a filha Charlotte, pois o desenho em questão é aquele em que vemos Franziska a suicidar-se. Uma tal comparação poderá servir para relacionar as emoções de Charlotte (na canoa) com aquelas que levaram Franziska ao suicídio, podendo apontar-se para uma negatividade que caracterizava o estado de espírito de Franziska antes do seu suicídio, e remetendo para os momentos à janela em que sonhava acordada horas a fio. Na canoa, Charlotte é como uma *Noite* acordada, entre o sono e a vigília, também num sonho acordado – e não podemos senão pensar, fruto desta comparação dada pelo narrador, que se encontra, se não desesperada, pelo menos dececionada.

Quanto às outras referências a comparar, referidas na numeração inscrita por Salomon²⁹⁶, 308 é uma espécie de distorção do desenho anterior – no qual vemos Daberlohn sentado em frente da janela e uma figura que parece representar, como

²⁹² Em M004685, o seguinte texto: «As seguintes imagens são aquelas que para o autor parecem as mais estranhas. Elas têm, sem dúvida, a sua origem na série de obras de Michelangelo em Roma, cantada com a voz mais alta e mais penetrante de todo o ‘Opus’.»

²⁹³ A representação de *A Criação de Adão* não é explorada no presente estudo, mas importa esclarecer dois aspetos: por um lado, a referência, além de explícita em M004685, é mencionada textualmente em M004687; por outro lado, é intrigante, e possivelmente fértil para reflexões futuras, abordar o facto de que o espaço que em *A Criação de Adão* é dedicada à figura divina, em M004685 é uma mancha na qual não é possível distinguir nenhuma figura.

²⁹⁴ A *Noite* de Michelangelo aparece também um pouco mais à frente em M004697 e M004698. **Ver figuras 37, 38 e 39.**

²⁹⁵ Em M004698.

²⁹⁶ 308 corresponde a M004686 e 325 corresponde a M004701.

dissemos, *A Criação de Adão*. Mas em M004686, ou 308 na numeração da autora, a figura deitada fora da janela assemelha-se à *Noite*, e Daberlohn é (de novo) retratado numa pose que denota angústia, com a cabeça apoiada nas duas mãos, inclinada para a frente e para baixo. Inscrito entre as duas figuras, o texto enaltece Michelangelo e a cidade de Roma. Por fim, em 325 veem-se duas figuras deitadas e abraçadas numa mancha de cor amarelada em forma de asa, e onde o corpo de Charlotte assume mais uma vez uma pose semelhante à da *Noite*, mas desta vez o corpo de Daberlohn está por cima do seu, sugerindo um ato sexual. A relação sexual entre as duas personagens é sugerida nesta sequência não só pelos desenhos mas também pelo texto que os acompanha, que nos diz que “*ele [Daberlohn] continua as suas experiências, que como sempre o interessam*”²⁹⁷. De acordo com as imagens que vemos e com o texto que as acompanha, talvez seja possível pensar na pose de Charlotte como representando, por um lado, o sono, e por outro, o sonho. A *Noite* está a dormir, embora um sono inquieto, e Charlotte encontra-se num estado semelhante, congelada, aparentemente inconsciente:

«Charlotte não se move (...). Ele experimenta algo muito frio e cadavérico e fica muito surpreendido.»²⁹⁸

Parecendo morta, Charlotte está acordada. E assim como a *Noite*, a sua pose mostra que está “esmagada por tormentos interiores e melancolia, incapaz de se libertar dos seus conflitos interiores e do sonho intermitente”²⁹⁹. Ou seja, por um lado, a *Noite* poderá ser uma analogia à angústia que Charlotte sente. Mas, por outro lado, também parece dizer mais sobre a posição daquela jovem naquela situação – que é levada a envolver-se num ato sexual, e se finge de morta para se tentar libertar³⁰⁰ ou pelo contrário é levada pela angústia à paralisia física.

²⁹⁷ Excerto de M004700.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ «Dia, Noite, Madrugada, e Crepúsculo parecem oprimidos por tormentos interiores e melancolia, incapazes de se libertarem das suas lutas interiores e dos sonhos instáveis.» Laura Morelli, “Day night dawn dusk: body and soul”, *Sculpture Review*, vol. 50, nº 4, 2001, pp. 20-29 (p.28), pdf, <http://faculty.sdmiramar.edu/derogers/Art%20111/michelangelo%20tomb%20day%20night.pdf>, acedido em 6 de julho de 2019.

³⁰⁰ Em M004703, é-nos dito que Daberlohn dizia a Charlotte que ressuscitar era possível através de envolvimento sexual. Essa ideia também é desenvolvida em M004706.

A referência a Michelangelo, que além de escultor e artista plástico foi também poeta, parece entrelaçar vários elementos de *LOT*, e de algum modo também acentuar a representação da melancolia. Podemos observar, através desta sequência de desenhos, que Michelangelo é um símbolo de vários aspetos que vemos refletidos em *LOT*, a saber, o desejo (sexual) de Dabernlohn, o sonho de Charlotte (desejos, fantasias, evasão da realidade), a arte e o génio artístico. Ora, como afirma Maria Ruvoldt num artigo sobre *O Sonho* de Michelangelo, este, “talvez mais do que qualquer outro artista do Renascimento, encarnava o papel do génio melancólico, atormentado por instabilidade emocional, mas abençoado pela inspiração divina”³⁰¹.

Passemos agora a uma outra comparação, em que a figura de Charlotte é representada com uma postura distinta da que acabámos de analisar. Numa descrição visual simples do desenho final de *LOT*³⁰², nele vemos uma mulher sentada, de frente para um fundo azul que parece serem mar e céu embora não haja traço contínuo que marque a linha do horizonte. Esta figura tem inscritas nas costas as palavras “*Vida? Ou Teatro?*” e na mão segura um pincel que toca numa superfície que é só contorno e cujo interior também é mar. Na sobreposição lê-se “*E daí nasceu: A Vida ou O Teatro???*”³⁰³. Pela postura da figura sentada que olha o mar e o céu, podemos pensar na famosa gravura de Dürer, *Melancholia I*, que foi descrita como a obra artística que melhor simboliza a melancolia numa figura humana.³⁰⁴ A relação parece justificar-se também pelo que as figuras seguram na mão, em cada uma das obras, que em *Melancholia I* se assemelha a um compasso e em *LOT* é um pincel, quer dizer, igualmente um instrumento de trabalho e de aprendizagem.

Existe uma linha que contorna o corpo de Charlotte e o suporte onde esta pinta, mas, como se disse, não se vê um traço contínuo que marque distintamente a linha do horizonte. Assim, Charlotte olha o mar como se olhasse para dentro, porque aquilo que vê é de alguma forma indefinido (mar e céu, a vastidão da qual não se veem contornos nítidos), à exceção de um canto da imagem, o único espaço sem

³⁰¹ Maria Ruvoldt, “Michelangelo’s Dream”, *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 1, 2003, pp. 86-113 (p. 89).

³⁰² Em M004925. **Ver figura 40.**

³⁰³ «E daí nasceu: A vida ou o teatro?? / Vida ou teatro?», em M004925.

³⁰⁴ «A gravura de Dürer é a imagem de uma noção impessoal simbolizada numa figura humana.» Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (Lendeln: Kraus Reprint, 1979), p. 304. **Ver figura 41.**

tinta do desenho – e que tem sido interpretado como deixando vislumbrar um perfil de mulher³⁰⁵. Este olhar para o infinito, ou para aquilo de que não vemos contornos, pode ser interpretado à luz do temperamento ou estado de espírito melancólico, o qual, tendo em conta a evolução de significado ao longo do tempo³⁰⁶, pode ser identificado como conjugando dor, cansaço e meditação³⁰⁷ simultaneamente. Os elementos *dor* e *cansaço* são aqueles que hoje em dia associamos a estados depressivos que têm na medicina e na psiquiatria clínica tratamentos e eventualmente cura. Mas o lado pensativo, ou meditativo, que pode ser associado à imaginação, é aquele que sobressai em todo o conjunto de desenhos que compõem *LOT*, pois, por um lado, a tristeza e o luto associados à perda de familiares, ou à depressão como doença, são os estados de espírito já expectáveis numa personagem com uma vida familiar trágica como é Charlotte, e, por outro lado, porque Charlotte segura um pincel, objeto que no seu caso simboliza imaginação e criação artística, pois é através dele que pinta.

Pensando na melancolia como um dos antigos quatro humores, e na visão de Aristóteles a esse respeito, quando escreve que a “bílis negra” (o elemento fisiológico associado à melancolia) pode ser fria ou quente, revelando-se em dois estados muito diferentes ou até contrários, compreende-se que se trata de um estado, por assim dizer, instável que, quando é frio, causa paralisia, torpor, desânimo, e quando é quente, pelo contrário, produz alegria, “canções”, êxtase, como se do efeito do vinho se tratasse.³⁰⁸ Assim, conforme tem sido notado desde Hipócrates, o mesmo elemento fisiológico originaria estados opostos, de um modo que o temperamento melancólico oscilaria entre eles. Como exemplo dessa oscilação, é possível ver também em *LOT* a expressão da melancolia “quente” na personagem Charlotte, num outro desenho do Epílogo em que a vemos no quarto a pintar, acompanhada por uma legenda que nos diz que vive uma sensação especial, de alguma liberdade –

³⁰⁵ Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 123.

³⁰⁶ Na teoria dos quatro humores e na arte: «Poses e motivos característicos, como a cabeça caída na Melancolia de Dürer, eram associados com a condição presente nas personagens melancólicas do palco e presente na pintura.» Jennifer Radden, *Moody Minds Distempered – Essays on Melancholy and Depression* (Oxford: Oxford University Press, 2009), p. 62.

³⁰⁷ Klibansky, Panofsky e Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 287.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 19.

“Nunca uma mulher se encontrou neste estado de espírito”³⁰⁹. Esta disposição de liberdade e alegria é igualmente sugerida pela pose da figura, que se encontra com a cabeça inclinada para trás, num gesto aluado. Uma pose assim, aberta, habitualmente denota uma condição emocional orgulhosa, sonhadora e bem-disposta.³¹⁰ E note-se que Charlotte é representada nesse desenho *a pintar*, ocupação que, tal como nos é dito, é da maior importância para a personagem³¹¹. Ora, se Charlotte estivesse absorvida pela disposição melancólica “fria”, seria provável que não conseguisse pintar nem concretizar atividades criativas. Assim, a posição que aqui vemos seria como o inverso do gesto ou posição habitualmente atribuída ao deprimido ou melancólico. E efetivamente, uma frase dos avós no início do Epílogo lembra a dualidade do seu temperamento e explicita do modo mais direto em *LOT* a personalidade melancólica de Charlotte. Nesse desenho, a avó está de perfil sentada à mesa, num plano aproximado em que não se vê o avô em frente, e Charlotte está ao fundo, afastada, a desenhar virada para o mar. Lê-se o seguinte texto, a vermelho, diretamente inscrito na folha pintada: “Olha para ela. Não é a melancolia em pessoa?”³¹² Como se viu com a *Noite* e como se vê com a expressão da melancolia, este modo de articular os gestos e poses com o estado de espírito de Charlotte verifica-se em vários momentos de *LOT*. Neste caso em particular, destaque deve ser dado à junção do trabalho artístico – vê-se Charlotte que pinta ao fundo – com a sugestão do temperamento melancólico dessa personagem.

Também a obra de Munch intitulada *Jovem mulher na praia*³¹³ parece vir falar ao último desenho do Epílogo. *Jovem mulher na praia*, cujos motivos foram sendo desenvolvidos por Munch em estudos e outros desenhos (como por exemplo em *Dois*

³⁰⁹ Em M004842.

³¹⁰ Enquanto pôr os cotovelos para fora ou salientes pode mostrar confiança, olhar o teto ou o céu poderá denotar um pedido de ajuda num momento difícil. Porém, a euforia ou sensação de triunfo costuma transparecer através de gestos que desafiam a gravidade, para cima ou para fora do corpo. Similarmente, emoções positivas denotam-se também através deste tipo de gestos. Joe Navarro, *The Dictionary of Body Language: a field guide to human behavior* (versão digital, Nova Iorque: HarperCollins, 2018), local. 17, 30 e 74 de 141 (versão sem numeração de páginas).

³¹¹ A importância da atividade artística, neste caso, da pintura, é visível em M004835, primeiro desenho do Epílogo, pois Charlotte aparece 20 vezes no seu dia-a-dia a pintar; e também é sugerida pelo comentário da avó, «Estás no mundo apenas para pintar?», em M004835.

³¹² M004838. Ver figura 42.

³¹³ No original norueguês, *Ung kvinne på stranden* (1896). Ver figura 43.

seres humanos: *Os Solitários*³¹⁴), é talvez passível desta descrição muito concisa: “jovem mulher olhando o mar azul”. Uma descrição semelhante poderia ser feita do desenho da rapariga sentada em frente ao mar, se não fosse esta última estar a pintar. No entanto, uma pergunta parece aproximar as duas obras: *o que seria aquele imenso azul e o que estariam estas figuras a ver ao olhar o mar?* Na mesma pintura de Munch é possível observar outra situação sugestiva, que remete para uma suspensão dentro do desenho, criada na relação da figura com o mar. Aqui, uma mancha negra, como rochas ou sombra, atravessa o desenho horizontalmente, ao nível do centro do corpo da figura. Acima e abaixo da figura a cor mantém-se, é o mesmo azul. Ou seja, aqui é como se a rapariga estivesse suspensa por cima da água, sobre o azul, sem submergir. Como veremos, esta suspensão pode ser pensada como criando um espaço de reflexão, meditativo, e também observável na obra de Munch. Mas a suspensão da mulher que pinta em *LOT*, em frente ao mar, é ligeiramente diferente, pois a relação com o mar estabelece-se não por uma suspensão do corpo da figura, mas por uma espécie de suspensão no tempo do desenho, pois o pincel, ao pintar o suporte para o efeito, pinta também o próprio mar. Voltaremos a esta ideia adiante.

Um outro exemplo da afinidade entre o desenho final de *LOT* e o trabalho de Munch é a sua obra *Melancolia*³¹⁵. Em ambos os desenhos os corpos estão virados para o mar. Em *LOT*, a superfície onde o pincel toca está por preencher, ou, por outra, está já preenchida pelo próprio mar, como vimos, como se o desenho fosse também esse imenso indefinido; em *Melancolia* de Munch, a figura masculina apoia o rosto na mão, como em *Melancolia I* de Dürer³¹⁶. O homem de Munch não desenha, não se move. O movimento da cena é dado apenas pelas ondas do mar denunciadas nas pinceladas roxas, e por isso somos levados a olhar alternadamente o mar e o rosto da

³¹⁴ No original norueguês, *to mennesker. De ensomme*. Existem vários desenhos, gravuras e estudos de Munch com este título.

³¹⁵ No original norueguês, *Melankoli*. Ver figura 44. E, numa comparação semelhante, também *Noite de Verão: Inger na Costa*, de 1889 (no original norueguês *Sommernatt: Inger på stranden*). Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p. 125.

³¹⁶ Num outro desenho de *LOT* (M004300, ver figura 45) em que a Sra Knarre está sentada ao pé da janela com o braço esquerdo apoiado no parapeito amparando a fronte pensamos também nesta obra de Munch e na gravura de Dürer, pelo rosto apoiado numa das mãos. No entanto, ao contrário das figuras de Munch e Dürer, a Sra Knarre olha para baixo, para o colo, numa posição de recolhimento perante o mundo, numa representação do desânimo que se enquadra naquela parte da história de *LOT*. Ou seja, neste caso, a *melancolia* da personagem é a fria, a da angústia e da depressão.

figura – movimento e suspensão, respetivamente – tentando captar o que há entre os dois pólos.

Por fim, e acrescentando mais uma ideia à análise do desenho final da obra, a questão do ato de pintar parece-nos relevante como contributo para pensar o projeto artístico de Salomon. Numa descrição da situação que se representa nesta imagem, é possível ver o momento em que as próprias pinceladas *pintam* a representação do ato de pintar. Isto é perceptível sobretudo no pedaço de céu deixado por preencher no canto superior direito do desenho. Ou seja, além do plano no qual o artista pinta o pintar – como no caso dos autorretratos de artistas representados por si mesmos a pintar³¹⁷ – há o próprio momento de pintar, como uma espécie de tempo *presente* no desenho. Como notou Pollock, o pintar de Munch e o de Salomon encontram-se na medida em que ambos permitem pensar o exílio do mundo e a solidão em condições e formas diversas, ao transformar a “cena da pintura” na “cena da subjetividade”, permitindo uma posição de cruzamento entre diferentes ângulos de pensamento, abordagens diferentes, afetos e experiências de cada espectador-leitor, como se pintar se tornasse um espaço filosófico.³¹⁸ A criação de imagens-espacos³¹⁹ seria, de acordo com esta perspetiva, também para a artista uma forma de ver um passado em parte desconhecido “passar diante dos seus olhos”³²⁰. E, se é Salomon que cria esses espaços onde pode ver, então ela é como uma realizadora de cinema, ou uma encenadora, originando aquilo a que Pollock chama um “teatro da memória”³²¹.

³¹⁷ Os mais conhecidos são homens, e por essa razão aqui enumeram-se exclusivamente mulheres, como forma de lembrar estas artistas: Sofonisba Anguissola (italiana, séc. XVI), Catharina Van Hemessen (flamenga, séc. XVI) Judith Leyster (holandesa, séc. XVII), Artemisia Gentileschi (italiana, séc. XVII), Angelica Kauffman (suiça, séc. XVIII), Elisabeth Jerichau-Bauman (polaca, séc. XIX), Mary Christison (inglesa, séc. XIX), Bilińska-Bohdanowicz (polaca, séc. XIX), Marie Bashkirtseff (russa, séc. XIX), Elizabeth Nourse (americana, sécs. XIX-XX), Hanna Hirsch-Pauli (sueca, sécs. XIX-XX), Alina Glassowa (russa, sécs. XIX-XX), Dora Wahlroos (finlandesa, sécs. XIX-XX), Alice Bailly (suiça, sécs. XIX-XX), Hilda Carline (inglesa, sécs. XIX-XX), Zinaida Serebriakova (ucraniana, sécs. XIX-XX), Gabriele Münter (alemã, sécs. XIX-XX), Maria-Mela Muter (polaca, sécs. XIX-XX), Luisa Vidal Puig (espanhola, sécs. XIX-XX), Amrita Sher-Gil (húngara, séc. XX), Alice Endresz (húngara, séc. XX), Lotte Laserstein (polaca, séc. XX), Maria Helena Vieira da Silva (portuguesa, séc. XX), Helena Almeida (portuguesa, séc. XX).

³¹⁸ Pollock, “Staging Subjectivity: Love and Loneliness in the Scene of Painting with Charlotte Salomon and Edvard Munch”, p. 131.

³¹⁹ «CS, a pintora, pinta imagens, e essas imagens são espaços de subjetividade.» Pollock, “To Play Many Parts”, p. 72.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ «Espacializar os acontecimentos, cuja configuração ela teve de inventar assim como desenhar nas suas próprias memórias, produziu o seu teatro . . . de memória inventada.» *Ibidem*.

Num texto de Isabel Sabino intitulado "Surfing, sob um céu cor de tinta" e que integra a coleção de ensaios *Arte e Melancolia*³²², a autora fala-nos do artista Ilya Kabakov – de que voltaremos a falar no próximo capítulo – e de algumas obras e textos que acompanham as suas instalações. De modo a alargar a reflexão comparativa que vimos explorando neste capítulo, pareceu-nos relevante convocar um desenho deste artista mencionado por Sabino no mesmo texto. O *desenho conceptual* para a instalação intitulada *O homem que voou para dentro da sua pintura*³²³ mostra-nos uma figura sentada numa cadeira, virada de costas para nós, cuja cabeça está, se não encostada, pelo menos muito próxima de uma enorme tela branca que tem duas vezes a sua altura. Ora, assim como no caso da figura que pinta num suporte que é o próprio mar pintado, e que por essa razão se encontra simultaneamente dentro e fora do desenho, também nesta obra de Kabakov algo semelhante parece estar em causa, quando este “homem”, esta personagem, vê a pequena figura de si mesmo que desenhara na tela e se “funde” com essa figura, *entrando* na tela. Quando *entra* na tela, a sua pequena cabeça perde-se na imensidão da mesma, da qual já não vê os limites, um pouco como a figura que pinta o mar e se passa para um plano diferente, imaginativo, o *espaço da pintura*.³²⁴

Tomando em consideração os pontos levantados neste subcapítulo, talvez possamos considerar que o último desenho de *LOT* modifica, em certa medida, a obra como um todo. Ou, que, dito de outra forma, acrescenta sentido aos desenhos anteriores, retrospectivamente. Por inscrever de novo o título que volta a fazer a pergunta do início – vida ou teatro? –, por mostrar Charlotte Kann como autora de

³²² Isabel Sabino, “Sob um céu cor de tinta”, em *Arte e Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo (Lisboa: Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011), pp. 81-101.

³²³ Em inglês, *The man who flew into his picture*, de Ilya Kabakov. Este *desenho conceptual* de 1995 relaciona-se com a instalação homónima de 1988, pertencente à série *Dez Personagens*. **Ver figura 46.**

³²⁴ Numa conversa com o crítico e curador Joseph Bakstein, Kabakov explica, sobre esta obra, que «a viagem da figura para dentro da profundidade da tela pode ser lida com o voo da imaginação». Mas diz-nos também que, na instalação homónima, este desenho foi realizado pela personagem. Ou seja, que da obra fazem parte: a personagem, o desenho realizado pela personagem, e o espaço da instalação, onde o espectador se encontra “entre conteúdo e forma”: «Uma pessoa, presa no espaço atafalhado de um apartamento comunal [*kommunalka*, típico apartamento soviético], não tendo a oportunidade de se salvar voando, tenta “transcender”, superar a situação de vida em que se encontra.» E, ao chegar a casa, «vê realmente perante si um oceano enorme, infinito, de luz, e nesse momento ele funde-se com a pequena e plana figura que desenhara.» *Ilya Kabakov: Installations (1983-2000), catalogue raisonné* (Berna: Kunstmuseum Bern, 2003), vol. I, pp. 148-149.

LOT, e por ser, pelas razões que vimos, uma representação da melancolia artística ou criadora, cria uma relação retrospectiva ou invertida com tudo o que vimos até aí, de tal modo que esta figura final parece conter mais do que pictoricamente, de facto, está ali desenhado. E assim, como notou Pollock, este fim é também uma forma de início³²⁵.

³²⁵Um início no sentido em que este desenho mostra Charlotte a começar a pintar aquilo a que o espectador-leitor acabou de ter acesso, o que poderá remeter para o início da obra pois o espectador lembrar-se-á de onde a história começou. E, em *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory* (Londres: Yale University Press, 2018), de Griselda Pollock, um dos capítulos chama-se mesmo “Beginning at the end or The Last Is the First”. Aí, na página 126 podemos ler: «O que torna esta pintura diferente das outras é o facto de representar a ação de começar o projeto; ao fazer isso, reverte efetivamente a temporalidade narrativa da obra como a recebemos.»

IV. A DIMENSÃO AUTOBIOGRÁFICA DE *LEBEN? ODER THEATER?*

As autobiografias de vítimas do Holocausto tendem a ser entendidas como documentação útil para apurar questões históricas relevantes³²⁶, o que pode ser problemático se a autobiografia em questão for também uma obra de arte, ou uma obra literária, pois pode levar a uma interpretação dessas obras que não contemple a sua natureza artística. O que se pretende com este capítulo e, em geral, com esta dissertação, vai no sentido de não deixar que tal aconteça, sem, no entanto, negar a dimensão autobiográfica da obra de que nos ocupamos. Uma obra autobiográfica realizada num tempo ou contexto que intersecta um período da história considerado difícil ou mesmo impossível de compreender no seu horror³²⁷ como foi o Holocausto, tenderá a ser lida como uma narração da vida nesse contexto, para que esta sirva à melhor compreensão desse período. E isto poderá implicar que seja tido como mais relevante o que mais próximo da realidade factual estiver. Legítima no caso de depoimentos, artefactos e outros documentos, esta parece-nos uma perspetiva redutora se aplicada às obras artísticas, pois as mesmas não têm de obedecer ao critério da realidade factual para serem contempladas³²⁸.

Na sequência do que foi dito até aqui, sobretudo no capítulo anterior e a respeito da melancolia, neste IV e último capítulo propomos pensar se será possível ler-ver *LOT* como obra autobiográfica a partir da ideia já desenvolvida de que a disposição melancólica é favorável à criação artística. Ou, por outra, que dentro do

³²⁶ Reesa Greenberg aborda esta questão ao defender que a obra de Salomon não deve ser exibida ao lado de uma exposição sobre o Holocausto, correndo o risco de se reduzir à dimensão histórica que a envolve. Reesa Greenberg, “The Aesthetics of Trauma”, em *Reading Charlotte Salomon*, ed. Michael P. Steinberg e Monica Bohm-Duchen (Nova Iorque: Cornell University Press, 2006), p. 152.

³²⁷ À semelhança do que descreve Primo Levi na famosa obra *Se Isto é um homem* (Lisboa: Dom Quixote, 2010), Elie Wiesel, sobrevivente do Holocausto e Prémio Nobel da Paz em 1986, afirmou o seguinte a respeito da natureza *diferente* ou difícil de compreender do Holocausto, e, no seu extremo, de Auschwitz: «Auschwitz é outra coisa, é sempre outra coisa. (...) Lá, vive-se de outro modo, caminha-se de outro modo, sonha-se de outro modo.» Elie Wiesel, “Art and the Holocaust: Trivializing Memory”, *The New York Times*, 11 de junho de 1989, versão digitalizada, <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>, acedido em 15 de setembro de 2019.

³²⁸ Sobre a relação entre exílio, autobiografia e morte, é importante não esquecer que, como é sabido, por toda a Europa durante a Segunda Guerra escritores e artistas escreveram diários e *memoirs* e fizeram autorretratos, “reconstruíram perfis que haviam sido sufocados” e alimentaram a imaginação, nuns casos tentando evadir-se da evidência de já não serem considerados cidadãos e noutros querendo contar o momento que viviam, para que ele fosse lembrado: «Refugia-te no fundo de ti, no teu trabalho, voa para onde sejas apenas tu próprio e não o cidadão de um estado.» Felstiner, *To Paint Her Life*, p. 151.

estado melancólico, que como vimos pode ter manifestações contrárias, oscilando entre *quente* e *frio*, e sendo, neste sentido, um estado instável e por isso de algum modo *louco*, encontrar-se-ia também uma forma de lucidez “artística”, ou seja, uma capacidade ou propensão criativa muito forte que permite, quando quente, um iluminar da vida. Como vimos através de vários exemplos ao longo do capítulo III, Franziska, Charlotte Kann e Marianna são desenhadas em poses e situações associadas à expressão pictórica da melancolia *fria*. Mas, ao contrário de Franziska e Marianna, em Charlotte Kann também é possível notar o *outro lado* do temperamento melancólico, a saber, a melancolia *quente*, ao invés de um estado de desespero ou de uma vontade de morrer. Reformulando ainda, procuramos perceber de que modo esta apresentação ou revelação do lado criador do temperamento melancólico em *LOT*, que é, ela própria, na expressão adequada de Jamet, uma “parábola da criação”, nos mostra também o próprio processo de criação artística como forma de autoconhecimento – que implica um plano diferente daquele habitual, um “estar fora de si”³²⁹ que, contudo, leva a um *estar mais perto de si* – e, neste sentido, como forma de *fazer* autobiografia. Como também notámos no capítulo anterior, lemos nas palavras do narrador que Charlotte se encontra, a um dado momento, a olhar o mundo de um ponto de vista *descansado*.

Assim, é partindo destas considerações que serão discutidas algumas ideias a respeito da autobiografia levantadas por vários autores, observando de que modo se adequam ou não à obra em análise, e procurando pensar *LOT* como um processo autobiográfico de *estar mais perto de si* e, conseqüentemente, de produzir ou criar sentido através da arte. Procurar-se-á, em primeiro lugar, pensar o que se entende por autobiografia, e depois analisar de que modo esta “definição” ou conjunto de características pode ou não ser observada em *LOT*. Para tal, serão convocadas interpretações da autobiografia, recorrendo aos contributos de Thomas Mathien em *Autobiography as Philosophy*, de Maurice Blanchot em *O Livro por vir* e de Philippe Lejeune em *O Pacto Autobiográfico*. Remetendo sempre para a obra de Salomon, e com esta dialogando, analisaremos depois algumas ideias de Julia Watson em

³²⁹ Jamet, “*Vida? Ou Teatro? Um Singspiel*, ou a Intempestividade da Criação”, p. 117.

“Autobiography as Cultural Performance: Charlotte Salomon's *Life or Theater?*”³³⁰ e do artista Ilya Kabakov, cujo contributo sobre a dimensão autobiográfica das obras de arte parece particularmente fértil para a nossa reflexão. Por fim, iremos pensar também algumas considerações de Griselda Pollock em vários textos³³¹. Tanto Watson quanto Pollock têm tido um papel fulcral na produção de material teórico em torno de *LOT* e têm modos diferentes de olhar esta obra, justamente no que diz respeito à sua dimensão autobiográfica.

Uma autobiografia é uma escrita – *grafia* – da vida – *bio* – pelo “eu” – *auto*³³², e começou por ser estudada dentro do campo da literatura, como género literário, antes de se começar a destacar como fonte de conhecimento útil para a história e a história da arte. No entanto, o aparecimento tardio – sobretudo no século XX³³³ – de literatura crítica sobre a autobiografia enquanto género não significa que essa forma literária e artística tenha nascido apenas há um século. As *Confissões* de Santo Agostinho³³⁴ (século IV), *The Book of Margery Kempe*, por Margery Kempe (século XV), os *Ensaio*s de Michel de Montaigne (século XVI), *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* de Jean-Jacques Rousseau (século XVIII), a *Autobiografia* de John Stuart Mill (século XIX) e *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche ou mais recentemente “Infância Berlimense: 1900” por Walter Benjamin são alguns exemplos que ilustram a existência desta forma não apenas literária, mas filosófica, ao longo dos séculos.

No seu texto “Philosophers’ autobiographies”³³⁵, o professor e investigador Thomas Mathien estabelece algumas premissas que ajudam a definir uma obra como

³³⁰ Julia Watson, “Autobiography as Cultural Performance”, em *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, ed. Sidonie Smith e Julia Watson (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), pp. 342-382.

³³¹ Em “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon’s ‘Leben? Oder Theater?’”, em “To Play Many Parts: Reading Between the Lines of Charlotte Salomon/CS’s *Leben? oder Theater?*” em “Theater of Memory – Trauma and Cure in Charlotte Salomon’s Modernist Fairytale” e em *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*.

³³² «Dissecar, articular, analisar, ‘desconstruir’ a palavra ‘autobiografia’ é útil para identificar o seu ator, a sua arena, e a sua função: auto, eu; bio, vida; grafia, escrever-descrever.» Seymour Howard, *Art and Imago – Essays on Art as a Species of Autobiography* (Londres: The Pindar Press, 1997), p. 4.

³³³ Barbara Steiner e Jun Yang, *Autobiography: Artworks* (Londres: Thames & Hudson, 2004), p. 12.

³³⁴ Thomas Mathien e D. G. Wright, *Autobiography as Philosophy: The philosophical uses of self-presentation* (Londres: Routledge, 2006), p. 8.

³³⁵ Thomas Mathien, “Philosophers’ autobiographies”, em *Autobiography as Philosophy: The philosophical uses of self-presentation*, ed. Thomas Mathien e D. G. Wright (Londres: Routledge, 2006). Nesta obra é debatida a literatura autobiográfica por parte de autores da filosofia, assente na questão de saber se é possível criar obra filosófica por via da autobiografia e se essa será a única ou principal

autobiográfica e que aqui nos servirão como ponto de partida na análise da dimensão autobiográfica de *LOT*. Mathien define como “autobiografia” qualquer texto que tenha como tema central a vida do seu autor e que o faça recorrendo a alguma forma de “narrativa retrospectiva”³³⁶. Ademais, o autor considera que o uso da primeira pessoa não constitui uma condição suficiente para a classificação de um texto como autobiográfico³³⁷, e também que discursos ficcionais escritos na primeira pessoa, normalmente vistos como não-autobiográficos, podem conter dentro de si elementos que fazem deles autobiográficos³³⁸. Como ato comunicativo específico, a autobiografia pode ter várias formas possíveis, desde que a intenção do autor consiga levar a uma resposta do leitor correspondente ao pretendido pelo autor³³⁹. Consequentemente, segundo esta perspetiva, o autor de uma autobiografia tem a intenção de que os acontecimentos e dados expostos na sua obra sejam tidos como factos para o leitor.

Ora, se partirmos destas ideias para pensar *LOT*, poderemos talvez deixar esclarecidos desde já alguns pontos. Em primeiro lugar, quanto à defesa de que o tema central da obra autobiográfica deve ser a vida do seu autor, em nenhum lugar de *LOT* nos é dito explicitamente que a narrativa se centra na vida de Charlotte Salomon, embora haja a sugestão de correspondência entre a personagem Charlotte Kann e Salomon nos últimos desenhos da obra³⁴⁰. Depois, e como já vimos no capítulo anterior, é clara a presença de uma narrativa retrospectiva em *LOT*. Em terceiro lugar, a utilização da primeira pessoa verifica-se em *LOT*, embora apenas em dois momentos. Um desses momentos é quando Salomon nos diz, nas páginas preliminares, que a criação desta obra no seu todo permanece para si envolta em escuridão e o outro acontece justamente na conclusão da obra. Os dois momentos

forma escrita de o fazer. O desdobrar dessa pergunta é interrogar se será possível concluir que estes autores se dedicaram à escrita autobiográfica como parte dos seus próprios projetos filosóficos.

³³⁶ Mathien, “Philosophers’ autobiographies”, p. 14.

³³⁷ E acrescenta que o contrário também acontece na filosofia: uma obra que se exprime na primeira pessoa mas cujo ‘performer’ pode ser qualquer pessoa e não necessariamente o seu autor, e que consequentemente não é autobiográfica. Mathien dá o exemplo de *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, de Descartes. *Ibidem*, p. 15.

³³⁸ *Ibidem*, p. 16.

³³⁹ *Ibidem*, p. 17.

³⁴⁰ Como vimos no capítulo anterior, no último desenho de *LOT* essa correspondência é sugerida. Ademais, no “Pós-escrito” anexado a *LOT* essa relação entre Salomon e Kann é exposta pela autora: «Eu era a minha mãe, a minha avó, sim, eu era todas as personagens que apareceram na minha peça. Aprendi a percorrer os seus caminhos e tornei-me eu própria.» Em M004931-B.

assemelham-se, e constituem uma espécie de movimento circular, pois o texto que em ambas as páginas foi inscrito é quase idêntico. Como agora vemos, esta voz (na primeira pessoa) não se mantém no desenrolar das cenas, apenas aparece no início e no fim da obra. E podemos porventura adiantar desde já que, se entendermos *LOT* como obra autobiográfica, isso não dependerá somente do uso da primeira pessoa, mas de um conjunto de elementos presentes na obra, de que são exemplo alguns textos do Epílogo que já analisámos e outros que adiante analisaremos. Além disso, a afirmação de Felstiner de que *LOT* é “uma autobiografia sem Eu”³⁴¹ não nos parece conclusiva, pois o “Eu” *não é* inexistente e está de facto presente em *LOT* nos tais dois momentos. Parece-nos que Felstiner escreveu assim, ou seja, considerou a obra desde logo autobiográfica mesmo “sem ‘Eu’”, pois pressupôs uma correspondência entre a narrativa da vida de Salomon e a de Kann que nos parece indevida, dada a indicação inicial de que esta obra é um *Singspiel*, que apresenta *LOT* como obra teatral e, conseqüentemente, em certa medida, ficcional.

Concluindo a clarificação de alguns pontos através do contributo de Mathien, e por último, quanto à ideia de que uma autobiografia deve corresponder à tentativa do autor em conseguir uma reação do espectador específica e por si prevista, parece difícil perceber a posição em que *LOT* se encontra. Por um lado, quanto à questão do esforço do autor em contar a sua vida como *factos*, *LOT* não deveria considerar-se uma obra autobiográfica. Isto porque a denominação da forma como *Singspiel* abre ao espectador-leitor uma percepção da obra logo à partida como teatral (como jogo, que contém personagens, e não histórias “reais” de pessoas “reais”), e também porque Salomon diz ao espectador-leitor que a criação da obra permanece obscura para si mesma³⁴², como vimos (e tal não parece ir no sentido de assegurar a confiança do espectador-leitor quanto à factualidade do que é apresentado). Por outro lado, o título da obra – *Vida? Ou Teatro?* – parece vir justamente ao encontro dessa questão da “honestidade” do autor, numa interpelação inicial ao espectador quanto a saber se a obra deve ser entendida como narrando factos ou como ficção. Aí, a artista está de algum modo a guiar o espectador-leitor, mesmo que este não saiba desde logo a resposta. Também é possível pensar em *LOT* como autobiografia nos termos

³⁴¹ Felstiner, *To Paint Her Life*, p. xi.

³⁴² Em dois momentos, M004155-D e M004926.

estabelecidos por Mathien se nos lembrarmos que Salomon reserva uma das páginas preliminares para a explicação do modo como a criação das pinturas deve ser imaginada pelo espectador-leitor, guiando-o também nesse momento.

Levantados alguns pontos a respeito do carácter autobiográfico de *LOT*, importa continuar a contextualizar o estudo da autobiografia enquanto forma ou género, literário ou artístico para pensar a obra de Salomon. Para tanto, deve ser lembrado que, na década de 1950, começou a pensar-se numa unidade do “género” autobiográfico e começou a distinguir-se esta de outras formas de “auto-documentação” como o diário, as cartas, ou o *memoir*³⁴³. Destas outras formas, elegeu-se no presente trabalho o diário, para o tentar distinguir da autobiografia, por se considerar que esta é a forma mais pertinente para a análise de *LOT*, que de resto foi já divulgada e apresentada como pertencendo ao género do diário.³⁴⁴

Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot escreve que o diário, em particular o diário íntimo, é uma forma que está condicionada – ou protegida – pelo calendário³⁴⁵, o que o obriga a manter-se, de algum modo, superficial, “para não faltar com a sinceridade”³⁴⁶. Parece estar em causa a distinção entre diário e narrativa, sendo esta última uma forma que se prende com o acaso e com a inquietude “sem limites” de perseguir algo que não se pode relatar, por oposição ao quotidiano (do diário) que se poderia simplesmente relatar. O diário preserva, portanto, de acordo com Blanchot, os dias que relata, mantendo-os numa esfera que é “superficial”, mas que protege o seu autor contra a loucura – ou, como diz Blanchot, “contra o perigo da escrita”³⁴⁷, que não é, talvez, senão, acrescentamos nós, *o perigo da criação artística* em geral. Neste sentido, e considerando o âmbito da vida da artista, seria verosímil supor que Salomon empreendesse um exercício diarístico, encontrando nele uma “salvação” para os seus dias, como um “pequeno recurso contra a solidão”³⁴⁸ que viveria no

³⁴³ Steiner e Yang, *Autobiography: Artworks*, p. 12.

³⁴⁴ Um exemplo manifesto desta abordagem é a obra de Paul Tillich e Emil Straus intitulada *Charlotte: a diary in pictures* (Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1963), que contém uma seleção de desenhos de Charlotte Salomon.

³⁴⁵ Maurice Blanchot, *O livro por vir*, trad. Leyla Perrone-Moisés (São Paulo: Martins Fontes, 2005), p. 270.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 271. Blanchot dá os exemplos de Virginia Woolf e Delacroix na página 274.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 273.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 274.

lugar onde se encontrava refugiada. Mas, se o diário relata cada dia, respeitando o calendário, então não podemos deduzir que isso acontece em *LOT*, mesmo que se especule que durante um ano Salomon passou dias inteiros a pintar esta obra. E, mesmo que houvesse, no processo de criação artística, uma lembrança de cada dia e de cada acontecimento passado que Salomon desenhava e escrevia, é difícil conceber que esta pretendesse que se olhasse deste modo para a sua obra, pois ela própria lhe chama *Singspiel*, afirmando o seu carácter artístico. Ademais, não existe ao longo de *LOT* nenhuma referência ao diário. O carácter artístico da obra é também afirmado, como vimos, na explicação que Salomon faz da criação como um todo, dizendo que esta deve permanecer envolta em escuridão, ou seja, que não lhe é possível saber completamente o que deu origem a *LOT*. Reforçando esta ideia, na relação entre o autor e a sua obra Blanchot explica que não é possível para o escritor ter um diário da obra que escreve, pois “devem permanecer incomunicáveis a experiência própria da obra, a visão pela qual começa” e também “a ‘espécie de desvario’ que provoca”³⁴⁹. Contudo, são apontados por Blanchot alguns exemplos que estariam próximos de serem diários de obras³⁵⁰, como no caso dos *Diários Íntimos* de Kafka onde há sobretudo fragmentos, “entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve”³⁵¹, que permitem pressentir a aspiração a uma obra futura, mas que não chegaram a constituir-se enquanto diário da “coisa” obscura que é a obra artística.³⁵² Tendo em conta as precisões blanchotianas a respeito da escrita diarística e o contraste proposto por este autor entre a mesma escrita e a criação literária ou artística propriamente dita, parece que, ao contrário do que foi já defendido, *LOT* não deve ser apresentada como um diário, pois isso impediria o espectador-leitor de a olhar como obra de arte, quer dizer, com o lado obscuro que a define³⁵³ e para o qual

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 276.

³⁵⁰ Vários se lançaram numa espécie de “diário da experiência criativa”: Kafka, Rilke, Jünger, Joubert e Bataille. *Ibidem*, p. 277.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*, p. 278.

³⁵³ Sobre o carácter obscuro dos objetos artísticos, Ana Santos Guerreiro refere no seu ensaio “Melancolia e criação, perda imaginária e reencontro: o lugar de uma atmosfera intermediária” o conceito de “estância” desenvolvido por Agamben. Diz esta que estância “é o lugar para a obra”, e que “[esse] espaço, onde se constrói o espaço poético, é um lugar pouco claro, em gestação contínua, nebuloso e em penumbra.» Em *Arte e Melancolia*, coord. Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo (Lisboa: Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011), p.391.

Blanchot adverte. Assim, ao invés de uma natureza diarística, deve-se desde o início assumir a natureza artística desta obra, seguindo sem reservas a indicação que é dada pela sua autora desde a primeira página, quando apresenta *LOT* como um *Singspiel*.

O facto de Salomon partir da história da sua família – que inclui, por isso, a história da sua própria vida, da sua biografia – não deve, portanto, implicar que *LOT* é um diário. Como veremos, partir da sua biografia – e portanto, de uma história pessoal – pode ser também uma forma de dizer coisas sobre qualquer vida, quer dizer, sobre a condição de estar no mundo, ou seja, de ser humano.

Como vimos ao longo do capítulo III, é certo que *LOT* segue uma lógica e uma coerência narrativa. No entanto, a expressão, ou seja, o desenho e as escolhas artísticas, parecem ultrapassar essa dimensão “coerente”, condensando-se alguns momentos e abrindo noutros a representação do tempo cronológico. “Narra-se o que não se pode relatar”³⁵⁴, diz Blanchot. *Mas por que não se pode relatar?*, perguntamos. No mesmo livro, Blanchot revela-nos o que considera ser a “lei secreta da narrativa”, a saber, que a narrativa não relata o acontecimento, mas é o próprio acontecimento – ou seja, que a narrativa permite aceder ao acontecimento no espaço para onde este é convocado. Assim, a narrativa seria um movimento, e só esse movimento em direção a um ponto desconhecido constituiria a narrativa³⁵⁵; porém, a narrativa só poderia iniciar-se depois de ter “alcançado” esse ponto.³⁵⁶ E, similarmente a Homero, que se torna Ulisses por via da narrativa³⁵⁷, seria através das várias personagens de *LOT*, sobretudo de Charlotte Kann, que Salomon teria o poder de “narrar”. E este movimento dar-se-ia sobretudo através de Charlotte Kann, pois esta é a personagem que não morre nem desaparece ao longo da obra – é a única que “kann”, que consegue sobreviver –, e que pode ser considerada a protagonista.

³⁵⁴ Blanchot, *O livro por vir*, p. 272.

³⁵⁵ De modo semelhante, Georges Didi-Huberman fala da narrativa como um movimento, citando Walter Benjamin no texto “O Narrador”: «A experiência transmitida pelo narrador, sem dúvida, “caminha em direção a seu fim”, mas o verbo aqui empregado, *geben*, supõe de fato que o fim do caminho – o horizonte – não está ainda na ordem do dia. É a própria “caminhada” que deve nos ocupar inteiramente.» Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex (Belo Horizonte: UFMG, 2011), p. 123.

³⁵⁶ Blanchot, *O livro por vir*, p. 8.

³⁵⁷ Blanchot explica em que medida Ulisses se torna Homero: «Se Homero só tivesse poder de contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora fixado, fosse em direção daquele lugar que parece prometer-lhe o poder de falar e de narrar, com a condição de ali desaparecer?». *Ibidem*, p. 9.

Assim, através de Kann, Salomon entraria num movimento – o movimento da narrativa – em direção ao desconhecido, imprevisto, aspirando ao poder de falar e narrar, sabendo que nesse momento, de algum modo, desapareceria. Só que em vez deste “desaparecimento” de Salomon através da personagem Kann constituir algo da ordem de um *alhear-se* de si, ele permite, antes, um movimento de distanciamento em relação às experiências próprias ou pessoais, que a ocupam e preocupam (um distanciamento da sua vida, de alguma forma). E de tal modo que, paradoxalmente, este distanciamento implicaria uma aproximação *a si*, e, portanto, um autoconhecimento, pois nessa posição poder-se-ia observar a própria vida de uma outra forma:

«É ouvindo o Canto das Sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo.»³⁵⁸

Assim, na diferença entre “relatar” e “narrar”, *LOT* encontra-se do lado da última, na medida em que o espectador-leitor não acede às experiências de Salomon como sendo *as experiências de Salomon*, pois estas passaram por uma transformação ou uma transfiguração – artística, teatralizada, apresentada sob o nome de *Singspiel* – que originou *LOT*. Ou seja, de algum modo, o lado “biográfico” está e não está em causa em *LOT*, simultaneamente. Como vimos, ele é posto em causa no título da obra, *Vida? Ou Teatro?*. Mas precisamente porque é posto em causa no título a que todos os espectadores-leitores têm acesso inicialmente, é que interpela o espectador-leitor no seu papel de espectador-leitor. A este, confrontado com a pergunta inicial, é-lhe pedido que faça essa pergunta, é-lhe sugerido que olhe para *LOT* como mais do que a biografia de Salomon, que se interrogue sobre a natureza da obra. A pergunta pode ser interpretada ou desdobrada em outras perguntas em torno da complexidade da autobiografia: *Isto é a minha vida ou é arte?*, *Isto é verdade ou mentira?* *Charlotte Kann sou eu?*, *O que distingue a vida da arte?*; ou em torno da condição de todos os seres humanos no mundo: *A vida é um teatro?*, *Qual o sentido da vida?*

³⁵⁸ *Ibidem*.

Ora, se o problema da relação entre a obra e a biografia pode ser assim perspectivado do ponto de vista do espectador de *LOT*, a consideração do mesmo problema do ponto de vista do autor parece requerer ainda alguns esclarecimentos adicionais. Nomeadamente, o esclarecimento acerca da relação do autor com a ficção artística que cria a partir da sua própria experiência. Para a clarificar, o conceito de “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune³⁵⁹ afigura-se particularmente útil. Nesta obra, o autor analisa quando é que uma obra (neste caso, literária) pode ser considerada autobiografia e que critérios são indispensáveis para tal, analisando também o “pacto romanesco”, aplicado a obras de ficção.

Lejeune considera que o pacto autobiográfico supõe uma identificação entre autor, narrador e personagem principal. E sendo certo que a primeira correspondência, a saber, a existência real da pessoa que assina a obra, se verifica no caso de *LOT*, não é, porém, menos verdade que esta obra se inclui numa categoria difícil, que é a da narração heterodiegética ou impessoal, pois a história é sempre contada na 3ª pessoa gramatical, em vez de na 1ª, como é comum nas autobiografias (como se disse, os dois momentos em que a primeira pessoa é utilizada estão fora da narrativa – antes, e depois – e são considerações da artista acerca da obra que criou). É este ponto que marca a dificuldade de saber se a obra é autobiográfica. Para ser autobiografia, então autor e narrador deveriam coincidir, bem como autor e personagem principal, de modo a que se conclua que narrador e personagem principal coincidem também. Ora, no caso da correspondência entre autor e narrador, *LOT* dá-nos pistas que valem para Lejeune, quando nas páginas preliminares o narrador estabelece um compromisso com o leitor no sentido de se comportar como autor. Ou seja, naquele momento é evidente para o leitor que o “eu” do narrador remete para o nome do autor³⁶⁰ – mesmo que dentro da narração este “eu” não volte a surgir³⁶¹. Outro critério defendido por Lejeune diz-nos que se estabelece essa correspondência quando o título de uma obra aponta para uma

³⁵⁹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris: Éditions du Seuil, 1975).

³⁶⁰ Em M004155-D.

³⁶¹ Mas volta a surgir, embora de um modo diferente, também considerado por Lejeune, em M004702, quando o narrador interpela o espectador-leitor com o termo “vocês”, assumindo uma identidade do lado de lá, a do criador. Como escreve Lejeune, «(...) o “tu” supõe um “Eu” igualmente implícito.» Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 18.

narração autobiográfica, referindo-se à vida de alguém – o exemplo dado é “História da minha vida”.³⁶² No entanto, embora o título de *LOT, Vida? Ou Teatro?* possa sugerir tal correspondência, talvez não possamos dizer que esta seja evidente para o espectador-leitor, pois outras interpretações poderão ser feitas do mesmo título. Também não parece possível dizer que a identidade do narrador e da personagem principal coincidem, porque, como já foi referido, a narração dos acontecimentos das personagens, incluindo da personagem principal, é feita na terceira pessoa.

Tal como fez com o pacto autobiográfico, Lejeune estabelece também o que seria o pacto próprio do romance, cuja atestação de ficção seria dada pelo subtítulo – “romance”. Ora, o subtítulo de *LOT – Ein Singespiel* [sic] – parece constituir-se como testemunho do carácter ficcional da obra, como já foi dito. Mas mais à frente Lejeune vai pensar a relação entre autobiografia e romance, e responder à tese segundo a qual a ficção seria mais “verdadeira” que a autobiografia, enunciando para tal uma outra forma de pacto autobiográfico indireto a aplicar às obras de ficção – o “pacto fantasmático”. Ao apresentar o que seria o “pacto fantasmático”, Lejeune explica que aquele que lê romances como ficções reveladoras de uma verdade acerca da “natureza humana” também os deverá entender como “fantasias reveladoras de um indivíduo”³⁶³. Concluindo, o autor afirma que não se deve tratar de saber que género é mais “verdadeiro”, e sim de entender os dois géneros abertos um ao outro, em conjunto, num “espaço autobiográfico” que se revela ao leitor. E, neste sentido, o estudo da autobiografia, mais do que “científico”, será revelado pelo “modo de leitura” que uma obra suscita, ou seja, uma forma de contrato que o seu autor estabelece com o seu leitor.³⁶⁴ Deste modo, naquilo que concerne a análise de *LOT*, parece-nos que esta forma de contrato que cria um “espaço autobiográfico” ao leitor-espectador é dada em *LOT* pelo menos através do título – *Vida? Ou teatro?* – que interroga o leitor-espectador a propósito do carácter autobiográfico da obra, e tendo em conta o subtítulo – *Ein Singespiel* [sic] – que apresenta a obra como ficção.

³⁶² *Ibidem*, p. 27.

³⁶³ «Assim, o leitor é convidado a ler romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também como fantasias reveladoras de um indivíduo. Chamarei a essa forma indireta de pacto autobiográfico de pacto fantasmático.» *Ibidem*, p. 42.

³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 42, 44, e 45.

Para clarificar a nossa defesa da ideia de que a obra de Salomon deve ser entendida simultaneamente como autobiografia e como ficção, parece relevante convocar, além das perspectivas de Blanchot e Lejeune, ainda as perspectivas da professora e investigadora de escrita autobiográfica Julia Watson e do artista Ilya Kabakov³⁶⁵ acerca da relação entre a criação artística e o exercício autobiográfico.

Numa defesa do carácter autobiográfico de *LOT*, Julia Watson, no seu texto “Autobiography as Cultural Performance”, cita Sidonie Smith e a sua tese de que a identidade depende de uma “auto-narração” para mostrar de que é que fala quando se refere à autobiografia.³⁶⁶ No sentido defendido por Smith, a “auto-narração” seria uma forma de criar o “eu”, de *fazer* identidade, não havendo nenhuma definição anterior ou “original” do “eu” de alguém. Veríamos assim desconstruída aquela ideia da identidade como algo uno:

*«O foco deslocou-se da evidência de uma identidade alcançada, e do pacto que levou a essa conquista, para o processo de escrita autobiográfica em si como lugar onde o sujeito procura pela identidade, ou por aquilo que é meramente a possibilidade de uma identidade.»*³⁶⁷

A mudança significativa de paradigma dá-se, então, quando se passa de um plano em que se assume como dada a identidade “completa” do sujeito – em que, ao autobiografar-se, o “eu” olharia para trás e poderia ver como se foi constituindo ao longo dos anos – para um plano em que se assume que a identidade é e será sempre incompleta, sofrendo alterações constantemente, e em que o “eu” se gera e regenera a si próprio. O processo de se olhar ao espelho seria neste sentido o próprio processo de constituição do “eu”, acontecendo quando a imagem do “eu” vista pelo sujeito aparece como um exterior, como “outra pessoa”. Este movimento, de se olhar ao espelho e ver um outro, seria aquele que se possibilita no processo de escrita autobiográfico – um movimento gerador de identidade, gerador de “eu”:

³⁶⁵ Ilya Kabakov (Dnepropetrovsk, 1933) é um artista russo-americano nascido na União Soviética. Trabalha em conjunto com Emilia Kabakov.

³⁶⁶ «Não há eu autobiográfico essencial, original, coerente antes do momento de auto-narração . . . O eu não é um repositório documental de toda a história experiencial. . . A performatividade narrativa constitui interioridade.» Sidonie Smith, “Performativity, Autobiographical Practice, Resistance”, em *Women, Autobiography, Theory*, ed. Sidonie Smith e Julia Watson. (Madison: University of Wisconsin Press, 1998), pp. 108-15. Citada por Julia Watson em “Autobiography as Cultural Performance”, p. 351.

³⁶⁷ Steiner e Yang, *Autobiography: Artworks*, p. 13.

«(...) escrever uma autobiografia significa, na sua essência, escrever a sua própria identidade.»³⁶⁸

De acordo com esta perspetiva, o que Salomon faz ao criar *LOT* (e aqui “criar” pode, porventura, equivaler ao “narrar” de que falava Blanchot) é procurar-se através das personagens, que agem por ela entre “experiências reais, juntamente com coisas ouvidas, vistas, lidas, narradas e inventadas”³⁶⁹, e onde se imagina que facto e ficção estejam completamente entrelaçados, não se tratando do papel do espectador averiguar o que é facto e o que não é. Além disso, quando falamos de memória, temos de ter em conta que esta, enquanto dispositivo humano de relação com o tempo e com a transitoriedade de tudo – que permite a constituição do passado, do presente e do futuro – nunca pode ser uma pura reprodução de acontecimentos e emoções passadas. Posto isto, a ideia de que a memória é sempre uma construção também deve valer para as obras literárias ou artísticas, desfazendo assim uma conceção fechada da autobiografia baseada numa “verdade biográfica” ou “recolha” de memórias “reais”³⁷⁰. Assim, aquilo a que o espectador-leitor acede constitui-se como uma extraordinária obra artística de forma singular. Esta forma singular caracteriza-se pelo modo como através da história de uma família, e, portanto, pessoal, *LOT* se relaciona com a história de arte e com a história ocidental recente em camadas de significado que parecem não ter fim.

Assim, parece possível conceber que *LOT* é simultaneamente autobiografia, ficção e trabalho de memória, sem excluir nenhuma destas denominações para afirmar a outra, pois, como vimos, não parece possível separar completamente estas dimensões na obra de Salomon. Considerando esta três dimensões ou denominações de *LOT* em simultâneo, vamos ao encontro de algumas leituras de *LOT* que as abordam, concordando com Felstiner e Watson quando afirmam que *LOT* é uma autobiografia, concordando com Pollock quando defende que *LOT* é um trabalho de memória, mas discordando desta quando resiste à caracterização da obra como

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

³⁷⁰ «A fronteira entre facto e ficção é tão fluida nas artes visuais como na literatura, e a maior parte das vezes é impossível provar qual é qual, mas mesmo apesar disto o próprio processo de olhar para trás no tempo automaticamente resulta numa distorção da realidade.» Steiner e Yang, *Autobiography: Artworks*, p. 16.

autobiográfica – como veremos adiante –, concordando completamente com Austin, que considera que não é possível escolher ou dividir os campos da ficção e da autobiografia em *LOT* e, por fim, concordando também em certa medida com Corne, quando define *LOT* como “autoficção”.³⁷¹

Como já vimos, na relação entre autobiografia e ficção em *LOT*, um aspeto evidente é a existência de personagens inspiradas em pessoas “reais” e em particular a existência do alter-ego “Charlotte Kann”³⁷². E como se procurou compreender através dos contributos de Blanchot e Watson, estas personagens permitem à artista “mergulhar” no seu passado de um modo distanciado, pois é através delas criado um veículo para tal – a obra artística. Ora, parece ser justamente este processo que o artista russo-americano Ilya Kabakov descreve. Kabakov afirma que ver a vida à distância, ver a vida pelos olhos de outra pessoa, e em particular, a vida que já passou, neutraliza a tristeza, a “qualidade triste” do passado. Mas a neutralização não torna a vida ou essa visão possível da vida neutra ela mesma. Ou seja, o distanciamento que a mediação da arte ou de uma criação artística permite “ilumina” a vida, dá um “brilho” ao passado sentido como sombrio quando considerado em nome próprio³⁷³. O que aqui está em causa não é necessariamente o passado de um outro, mas sim *o aceder ao seu próprio passado através de um outro*. Assim, o que muda é a condição em que se acede, a saber, como si próprio ou como um outro, pois é ela que determina se esse aceder é triste ou *brilhante*, iluminado. A ideia de

³⁷¹Também Corne contribui para este debate, ao acrescentar o seu contributo recente que define *LOT* como autoficção. O termo francês “autofiction” é explicado numa obra de Sidonie Smith e Julia Watson intitulada *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001). Aí, é questionada a sua necessidade, por, em última análise, nem fazer sentido acrescentar um termo que signifique “ficção” ao termo autobiografia, pois uma autobiografia implica sempre imaginação e criação literária, ou, acrescentamos nós, criação artística em geral, e, por isso, algo que está, de algum modo, num plano diferente daquele da realidade. (p. 186). Quanto aos textos onde os autores citados abordam as questões relacionadas com a autobiografia, são os seguintes: Felstiner, *To Paint Her Life*, p. xi; Watson, “Charlotte Salomon’s Memory Work in the ‘Postscript’ to *Life? or Theatre?*” p. 417, e “Autobiography as Cultural Performance”, p.342; Pollock, “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography”, p.11; Austin, “The Endurance of Ash”, p.104; Corne, “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”, p.15.

³⁷²Sobre a questão da correspondência entre as pessoas reais e as personagens de *LOT*, Carolyn F. Austin propõe a caracterização da obra como *roman à clef* (em português, “romance com chave”), género que é utilizado para descrever situações em que se trata de pessoas reais através de nomes fictícios. Carolyn F. Austin, “The Endurance of Ash”, p.105.

³⁷³ «Eu estava sempre a olhar o passado, e isso tem sempre uma qualidade triste, deprimente. Mas quando se trata de ‘outro’ alguém, então aí é o contrário: o passado emerge, luminoso, das profundezas, semelhante a uma pintura do Paraíso, cintilante e pura.» Citação de Ilya Kabakov em Steiner e Yang, *Autobiography: Artworks*, p. 132.

aceder ao seu passado através de um outro parece tudo mudar pois nesse modo de acesso às memórias do passado o autor não estaria *preocupado* consigo mesmo, ou não se ocuparia de si próprio de forma tão direta, e talvez isso lhe permitisse uma maior liberdade no acesso. Não é outro o processo em jogo em *LOT*, em cujo Epílogo se pode ler:

*«E ela viu, como num sonho acordado, toda a beleza à sua volta, viu o mar, sentiu o sol, e soube: que tinha de desaparecer por uns tempos do plano humano e fazer todo e qualquer sacrifício necessário para criar, vindo das profundezas do seu ser, o seu próprio mundo.»*³⁷⁴

Como lemos, o narrador diz-nos que Charlotte Kann se apercebeu naquele instante que precisava de desaparecer do plano humano e fazer os sacrifícios necessários para depois conseguir criar, das profundezas, um novo mundo seu. Ora, se, como vimos no capítulo anterior através da análise ao último desenho da obra, Charlotte Kann é aquela que representa quem dá origem a *LOT dentro de LOT*, e se considerarmos que *LOT* é um veículo para Salomon mergulhar no passado, então, aos olhos do espectador-leitor, personagem e criadora intersectam-se neste ponto. A formulação desta ideia pode ainda parecer turva, mas vemo-la de modo mais claro através do que é escrito na página seguinte – a última página de *LOT*:

*«E daí nasceu: A Vida ou O Teatro???»*³⁷⁵

Parafraseando, *LOT* nasceu dessa distância criada, da ida para um lugar fora do “plano humano”, onde foi possível olhar “profundamente o coração da Humanidade”³⁷⁶. E, sendo esta pergunta a frase final da obra, que nasce da necessidade de sair do plano humano, a personagem sentada perto do mar que aí podemos ver aparece-nos neste contexto como Kann e como Salomon, simultaneamente. O encontro ou interseção entre personagem e autor parece ser o ponto-chave onde podemos finalmente ver-ler ficção e autobiografia completamente

³⁷⁴ Em M004924.

³⁷⁵ «E daí nasceu: A vida ou o teatro??? / Vida ou teatro?», em M004925, escrito na sobreposição. Ver **figura 40**.

³⁷⁶ «A guerra continuava e eu ali sentada ao pé do mar olhei profundamente o coração da Humanidade.» Este excerto integra o Pós-escrito (página M004931-B) e não *LOT*. É aqui utilizado para mostrar que Salomon chegou a escrever sobre aquele momento da sua vida, embora não façamos aqui uma análise desse texto (pois não faz parte de *LOT*).

entrelaçadas, quando neste momento Salomon transpõe a autoria dos seus desenhos para Kann, a personagem que quer ser (ao longo de *LOT*) pintora. Esta posição, de se olhar à distância através de um alter-ego, permitiria então a Salomon ver para lá das preocupações mundanas, *ver* de um outro modo, luminoso. Essa luminosidade de que fala Kabakov parece expressar-se de modo mais evidente quando é escrito que Charlotte viu “toda a beleza à sua volta”. Ou seja, esta posição distanciada (através de um *outro*) possibilitaria ao autor um olhar contemplativo ou reflexivo ou, no mesmo sentido, *despreocupado*. E, tal como Kabakov, Salomon poderia então entregar-se a essa qualidade diferente do passado, de repente cheia de “beleza à sua volta”. Contudo, apesar da sugestão de correspondência entre autor e personagem principal, é Kann, é *a própria personagem*, que é representada a passar por um processo de criação artística como forma de aceder ao mundo de um modo diferente.

Assim, o *sacrifício* de “sair” da humanidade seria como uma espécie de morte³⁷⁷, ou intervalo da vida fáctica, por permitir àquele que é artista um outro ponto de vista. E este intervalo permitiria a Salomon ou a Kann uma visão da sua própria pele menos angustiada ou dominada pelo dia-a-dia.³⁷⁸ Contudo, o artista não é só contemplador, mas também criador, e por esta razão o “sacrifício” ou “morte” é, no seu caso, mais profundo. Ao criar, permite dar outra vida à vida, uma vida que não é nem real nem irreal, nem verdadeira nem falsa, e que é a vida fantasmática ou aparente das obras de arte, como quadros, peças de música, esculturas, ou outras formas artísticas.³⁷⁹ As obras de arte existem, mas são neste sentido *aparências* de vida.

³⁷⁷ «E não é menos certo que a adopção desta perspectiva [de morte] é, de algum modo, constitutiva da escrita autobiográfica, que implica sempre um distanciamento temporal da vida e dos seus acontecimentos, e assim uma localização que se filia de algum modo, na morte.» Maria João Mayer Branco, “Depois de Mim. Sobre Ecce Homo de Nietzsche”, em *Rostos do si. Autobiografia, Confissão, Terapia* (Lisboa: Livros Vendaval, 2019) pp. 129-149 (p. 142).

³⁷⁸ A propósito do dia-a-dia, uma outra dimensão poderia aqui ser abordada, a saber, as condições específicas e civis de Charlotte Salomon: mulher, de origem judaica, artista, refugiada, no decorrer da guerra, em perigo de ser deportada e morta a qualquer momento.

³⁷⁹ A propósito deste assunto, o ensaísta e filósofo Eduardo Lourenço tem um texto intitulado “O que é a arte?”, onde fala no carácter simultaneamente real e irreal das obras de arte: «É relativamente comum encontrar reflexões sobre a natureza da arte às quais subjazem duas atitudes aparentemente opostas: uns falam da *arte* como se ela existisse, outros falam dela como se não existisse. Para os primeiros é um tipo de realidade que não oferece nada de particular à compreensão: um quadro de Van Gogh está no mesmo plano que uma máquina de costura ou o fabrico de um pão. Para os segundos ela está (ou não está), mas participa da mesma existência vaga e inefável que se atribui aos fantasmas, aos sonhos, aos

O plano das obras de arte, separado da realidade – e que com ela se cruza – parece ser aquilo de que o narrador fala quando nos diz que o sacrifício de Kann tinha em vista “criar o seu próprio mundo”. Este mundo próprio, ao contrário do que se possa pensar à primeira vista, não diz respeito necessariamente a uma representação biográfica, embora pareça dizer-nos algo sobre o carácter autobiográfico da obra. Ou seja, se por um lado este mundo a criar pela artista é o mundo artístico, separado do plano da realidade, por outro lado, as ideias de que esse mundo a criar seria *seu* e de que a criação desse mundo seria algo *necessário* (“qualquer sacrifício necessário para criar”) deixam ver justamente a importância da criação artística para Kann, ou a representação do papel da arte na vida.

Recapitulando a ideia de que os artistas quando criam o fazem numa posição distanciada daquela que se ocupa de si mesmo (do dia-a-dia), e que essa posição produz ou permite uma aproximação a si, então poderíamos porventura concluir ou daqui retirar que todas as obras de arte, ou toda a criação artística implica um movimento autobiográfico, no sentido já apontado. Ou seja, que, se esse plano contemplativo e de algum modo separado da realidade é condição de possibilidade da criação artística, então o tal “retiro” do plano humano faria parte de qualquer processo de criação de qualquer artista.

Porém, parece-nos que essa procura de si ou movimento autobiográfico é, no caso de *LOT*, mais complexa, no sentido em que é mostrada na obra – através de vários mecanismos encontrados para tal – a própria relação entre arte e vida, ou o modo peculiar como arte e vida se entrelaçam e porventura se alimentam ou dependem entre si.

Assim, tendo em conta os vários pontos lançados neste capítulo e também os vários momentos da obra que analisámos nos capítulos II e III, devemos reordenar as hipóteses até aqui lançadas a respeito da dimensão autobiográfica de *LOT*. Primeiramente, notámos a importância de olhar para um objeto artístico separando ou cuidando da separação entre o teor documental e histórico do mesmo e a

anjos: a arte é um mistério. A primeira reação em face desta atitude é declarar ambas igualmente falsas. Mas há outra mais prudente e, vamos ver, mais justa. É a de pensar que são ambas igualmente verdadeiras.» Eduardo Lourenço, *Da Pintura*, organizado por Barbara Aniello (Lisboa: Gradiva, 2017), p. 52.

natureza artística ou a posição *diferente* que as obras de arte ocupam no mundo, refletindo em particular sobre os aspetos a ter em conta numa distinção possível entre autobiografia e diário. Em segundo lugar, reconhecemos a narrativa heterodiegética que observamos em *LOT*, o que contribuiu para um entendimento desta obra fora dos parâmetros habituais da autobiografia, tendo, contudo, em conta as considerações feitas na primeira pessoa no início e no fim de *LOT*. De seguida, partindo da ideia de “espaço autobiográfico” como “modo de leitura” de *cada* obra, pudemos estabelecer que o título da obra em apreço se revela como interpelação ao leitor-espectador acerca da própria natureza autobiográfica e ficcional da obra. Pensámos ainda o processo de criação artística sugerido no Epílogo de *LOT*, em particular, nos últimos textos, e, em detalhe, na representação de Charlotte Kann como artista no último desenho da obra. Por fim, reconhecemos, nesses momentos finais do Epílogo, textos e páginas que apontam para uma representação do processo artístico que pode ser pensado também como movimento autobiográfico.

Assim, o que parece estar em causa, na perspetiva do espectador-leitor face a uma possível interpretação da obra como autobiografia é a observação de que esse exercício autobiográfico, de encontro com memórias e experiências passadas, é convocado *dentro* da própria obra, e é, pelo menos em parte, tema ou assunto desta obra. Desde o momento em que somos informados logo de início da importância da música para a criação da obra (talvez até como estando na sua origem), até à afirmação ou confirmação da criação de sentido através da arte que vemos nos últimos momentos da obra, passando pela iconografia e “géstica” relacionadas com o temperamento melancólico (ligadas a uma certa conceção do génio artístico como melancólico) e representadas em Charlotte Kann, e também pelas próprias considerações em relação à natureza obscura da arte que podemos ler no início e no fim de *LOT*, somos impelidos a ver-ler esta obra já não apenas como a representação da vida do alter ego de Salomon, mas também como a representação da criação artística realizada *por uma personagem*. Isto significa dizer que, recorrendo às suas experiências e memórias, mais *ou* menos próximas de factos ou acontecimentos reais, relacionados com a sua vida, Salomon nos apresenta uma solução para viver *com* a melancolia, ou face a um mundo onde não se encontra um sentido. E essa

solução é a via artística como forma de, justamente, criar sentido, continuar a viver, até com *beleza*, como dizia atrás o narrador. Ou seja, *LOT* mostra-nos a possibilidade de, nesse ponto de vista distanciado, *se criar o seu próprio mundo*, através do qual se pode dar *outra vida à vida* – e, neste caso, a vida que lemos e vemos em *Leben? Oder Theater?*

Por fim, e porque a pesquisa para esta dissertação também partiu da reflexão sobre leituras divergentes da obra de Salomon, devemos agora convocar a análise de Griselda Pollock, no texto intitulado “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon’s ‘Leben? Oder Theater?’”³⁸⁰. Nesse texto, Pollock defende que *LOT* não deve ser olhada como autobiografia pois Salomon não trata aí de contar a sua vida e sim de contar momentos das vidas de pessoas já mortas, aos quais não assistiu. E que, ao evocar estas pessoas já mortas – a sua mãe, a sua tia, a sua avó –, e ao imaginar as “vidas interiores”³⁸¹ destas pessoas que decidiram suicidar-se, Salomon poderia interrogá-las com a pergunta: *morrer ou viver?* A este movimento Pollock chama *allothanatographia*. Por *allothanatographia* entende-se, etimologicamente, a “escrita da morte dos outros” – *állos* e *thánatos*³⁸² –, por oposição à autobiografia, a escrita da vida do “eu”³⁸³, e também à *autothanatographia*, a escrita da morte do “eu”. Segundo esta perspectiva, ao desenhar os pensamentos e as mortes dos seus familiares, Salomon cria um espaço para cada uma dessas mortes, e assim possibilita a visualização de episódios a que não assistiu. Ou seja, ao mapear os suicídios da sua família é criado um espaço onde a artista pode olhá-los.

Ora, ao atravessar *LOT*, notamos dois aspetos a este respeito. O primeiro é que não é mimética a representação dessas mortes – no sentido de copiar as formas – pois não poderia sê-lo, ao tratar-se de memória. O segundo é que as mortes não estão representadas de forma metódica, ou seja, vão aparecendo, com uma lógica narrativa, mas sem uma cadência reconhecível na sugestão de um tempo

³⁸⁰ Griselda Pollock, “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon’s ‘Leben? Oder Theater?’”, *100 Notes, 100 Thoughts, Documenta 13 Notebook Series*, 2012, pp. 4-15.

³⁸¹ *Ibidem*, p.11.

³⁸² A palavra *állos* significa “outro”, e *thánatos* significa “morte”, em grego.

³⁸³ Pollock, “Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography”, p. 11.

cronológico. Por vezes há entre desenhos intervalos temporais de apenas segundos, e entre outros, de meses. E, por fim, também não parece haver alterações plásticas significativas (da forma de pintar ou da composição) quando a época se altera no *flashback* da cena V. Assim, esta indistinção formal sugere uma continuidade, como se a história trágica de suicídios que a Sra Knarre conta na cena V fosse dificilmente distanciável das tragédias que aconteceram nas cenas anteriores e aconteceriam nas posteriores. Se tomarmos estes aspetos em conjunto, poderemos talvez concluir, indo ao encontro da argumentação de Pollock, que a representação das mortes ou da tragédia familiar é tão importante para Salomon que a estrutura ou cadência narrativa é ultrapassada pela necessidade de encontro com cada um desses momentos de desespero e suicídio dos seus familiares. Parece ser disto que Pollock fala quando se refere a *LOT* como uma “coleção de fragmentos”, afirmando o carácter “descontínuo” desta obra e resistindo à ideia de pensar *LOT* ancorada numa coerência narrativa da obra – pois esta seria “enganosa”³⁸⁴ e tenderia a reduzir *LOT* à condição de narrativa autobiográfica entendida como algo que não se projeta para lá da esfera pessoal, ou seja, que não se encara realmente como obra de arte. Mas, como terá ficado evidente ao longo do capítulo III, é difícil negar a narratividade de *LOT* – a perceção narrativa ou temporal, de sequência, de curso do tempo, que temos da obra se a atravessarmos toda – por um lado, e por outro lado, como procurámos esclarecer no presente capítulo, uma obra ser autobiográfica não significa que não se projete para lá da esfera pessoal, ou seja, que não se possa encará-la como uma obra de arte entre outras.

Para Pollock, esta obra é então um trabalho de investigação “analítica e filosófica”, na medida em que, ao criar o espaço – a possibilidade – de existência das personagens e dos eventos de *LOT*, Salomon poderia no caminho interpelá-las, para lhes perguntar sobre as suas vidas, as suas decisões de pôr fim à vida, e tentar retirar dessas perguntas e respostas uma conclusão sobre a sua própria vida: “que recursos me podes dar para que eu não ponha fim à minha vida?”³⁸⁵ Porém, mais do que rejeitar um movimento autobiográfico – o qual, por esta procura de “respostas” sobre si própria, poderíamos porventura vislumbrar mesmo dentro do argumento de

³⁸⁴ Pollock, “Theater of Memory”, p. 51.

³⁸⁵ Pollock, “To Play Many Parts”, p. 73.

Pollock – a autora parece rejeitar a ideia de que *LOT* seria *sobre* a vida de Salomon. E, neste ponto, como procurámos compreender, de facto, *LOT* não parece corresponder completamente a uma ideia de autobiografia ligada a uma tentativa de “honestidade” factual. Ademais, como vimos com o título da obra, a própria artista decidiu dirigir os seus espectadores-leitores, inquietando-os propositadamente a respeito deste ponto e perguntando-lhes justamente sobre a natureza da vida e a natureza da arte.

Mesmo assim, cabe ainda perguntar: não poderemos pensar que esse interpelar das mulheres suicidas com vista a tirar conclusões sobre a sua própria existência no mundo de que fala Pollock, seja já, ou também, um movimento autobiográfico? Este mapear encenado de episódios familiares, a que Pollock chama de “teatro da memória”, não terá ele um fim autobiográfico, uma vontade da artista descobrir na própria obra – no mundo que vê através da posição distanciada de que falámos – algo sobre si? Não será este “teatro da memória” também uma procura de si própria? Se Salomon pretendia de algum modo encontrar uma resposta sobre suicidar-se ou não se suicidar, como Pollock sugere, não quereria isso então dizer que a resposta estaria inevitavelmente em si e que seria descoberta no processo de criação artística? Como Pollock chega mesmo a escrever num outro texto, *LOT* é a “história do seu próprio fazer”³⁸⁶. E, acrescenta logo a seguir, “em todos os sentidos desta frase”, o que nos incita a desdobrar aquela afirmação em mais do que uma, como, por exemplo: a *história do fazer de si mesma* – no sentido acima apontado, de no processo artístico procurar coisas de si própria –, ou, algo bastante diferente, a *história do seu próprio criar* – neste sentido, a história da decisão, do processo e da “conclusão” de uma obra de arte.

³⁸⁶ Pollock, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*, p.67.

CONCLUSÃO

Chegado o fim de um caminho de pesquisa e análise da vasta e complexa obra *Leben? Oder Theater?*, de onde escolhemos aspetos e momentos bastante diferentes entre si, e que considerámos inicialmente serem os mais relevantes para uma apreciação da obra como um todo, deve ser agora sublinhado, contudo, que muito fica ainda por estudar, e que a presente dissertação é apenas uma forma de traçar um percurso pela obra, onde muitas são possíveis.

Estabelecemos na Introdução objetivos que iriam guiar-nos ao longo da investigação, e, a partir das questões lançadas nesse primeiro momento, afigura-se agora relevante expor algumas das razões que suscitaram este trabalho. E houve duas razões principais que estimularam e ajudaram a esboçar o projeto desta dissertação. A primeira foi a inegável e radical interdisciplinaridade da obra, que reúne desenho, texto e música de um modo particular, e que apresenta um *Singspiel* num momento crítico da história alemã – e, também, da cultura e da arte desse país, que era a casa de Salomon. A segunda razão, e mais inquietante, foi a vontade de estudar e procurar, por um lado, de que modos podemos considerar *Leben? Oder Theater?* uma obra autobiográfica, e, por outro lado, onde e se é possível entrever, ao longo da obra, pistas que ajudem a analisar os últimos e intrigantes desenhos e textos da obra. Assim, é quanto a estes últimos pontos, abordados ao longo do trabalho mas sobretudo no subcapítulo sobre o Prelúdio e no último capítulo, que ainda algumas considerações e perguntas poderão ser feitas. Para tanto, propomos uma reflexão final em torno de perguntas que derivam do título *Vida? Ou Teatro?*.

- Isto é verdade ou mentira? Charlotte Kann sou eu?

Tomando as várias interpretações possíveis a que chegámos do título da obra, e relembando o contexto em que foram redigidas, estas perguntas surgiram quando procurávamos compreender a diferença entre “relatar” e “narrar”, ou seja, quando perguntávamos por que é *LOT* uma narrativa autobiográfica e não um diário. E, como pudemos ver com o contributo de Blanchot, em *LOT* não se trata de relatar, mas de narrar, pois o que Salomon faz não se limita a um exercício descritivo. E, como também vimos, esta diferença ou separação entre diário e narrativa (entendida, esta última, como obra de arte, com o carácter obscuro que define as obras de arte) está

para lá do facto de Salomon partir das *suas* experiências, da *sua* vida, para a criação da obra.

Posto isto, e retomando as ideias de Smith e Watson a respeito da possibilidade de “auto-narração” e as de Kabakov quando fala num modo diferente de aceder ao passado *através de um outro*, a oposição da pergunta do título, *Vida? Ou Teatro?*, se entendida como oposição entre *vida* e *arte*, não parece implicar a escolha por um dos pólos. Ou seja, podemos porventura dizer do título que o “ou” está ali, não para opor ideias, mas para *mostrar* a pergunta, para *pedir* reflexão ao espectador-leitor a respeito da natureza desta obra. E, neste contexto, este pedido de reflexão seria entendido como tal, ou seja, como possibilidade de um espaço ou lugar para perguntar, à semelhança do que procurámos fazer na presente dissertação, e não como uma investigação de detetive que pretenderia “averiguar” o que é facto e distingui-lo do que não é – e que procuraria, assim, optar por “vida” ou por “teatro”. *LOT* parece, então, perguntar-nos qual é, ou onde está, na própria obra, a relação entre arte e vida, antecipando, porventura, o “modo de leitura” apontado por Lejeune e criando, logo com o título, o tal “espaço autobiográfico” entre a artista e o espectador-leitor.

- “*E daí nasceu: Isto é a minha vida ou é arte?*”

A respeito do “modo de leitura” da obra, e das pistas dadas na obra que sugerem interpretações da própria, a frase inscrita no último desenho, “*E daí nasceu: A Vida ou O Teatro???*”³⁸⁷, parece trazer-nos de volta à primeira página e ao título aí inscrito, sendo, contudo, completamente diferente daquela, pois agora a pergunta é a obra, *envolve* a obra, à semelhança da hipótese que estabelecemos a respeito da figura que olha o mar nesse mesmo desenho final. Num movimento retrospectivo, depois de atravessarmos todas as páginas, a interrogação existencial do título confirma o que é exposto nos últimos momentos de *LOT*, a saber, a importância da arte para viver. Parece ser esta a resposta à pergunta inicial. A pergunta é a obra, e a obra *responde* à pergunta. É por esta razão que a pergunta final já não nos aparece como tal, mas como reafirmação da resposta dada ao longo da obra e, sobretudo, ao longo das últimas páginas.

³⁸⁷ «E daí nasceu: A vida ou o teatro??? / Vida ou teatro?», em M004925. Ver figura 40.

Não advogando a convicção de que *LOT* seria uma forma de Salomon descobrir as vidas interiores das mulheres da sua família com vista a decidir sobre suicidar-se ou não se suicidar, vimos, contudo, que a obra parece ser já uma afirmação do poder que a arte tem *além de tudo o resto*. Relembrando as palavras de Charlotte Kann no Epílogo sobre o talento poético da avó como resposta às tendências suicidas, estas falam-nos simultaneamente da possibilidade de uma espécie de “libertação” e de prestar um “serviço ao mundo”³⁸⁸, remetendo-nos para a ideia, de resto afirmada em vários textos do Epílogo, de que uma obra de arte permite a criação de sentido no mundo, de criar e dar a ver *novos mundos* no mundo.

E, sobre a posição *descansada* do artista, recuperamos as palavras de Daberlohn a respeito da posição também *descansada* e “despreocupada” do espectador, quando diz que “Ao ver um filme, a pessoa vê-se a si própria passar diante dos seus olhos, com todas as alegrias e sofrimentos, grandes e pequenos.”³⁸⁹ Ou seja, o filme, ou, porventura, a arte em geral, permitiria um lugar contemplativo de onde seria possível observar a vida de um outro modo. E, neste sentido, quando a autora das páginas preliminares anuncia que “a natureza variada dos desenhos deve-se menos ao autor do que à natureza variada das personagens representadas”³⁹⁰, podemos porventura perguntar: o que significa dizer que alguma coisa nos desenhos não se deve ao criador da própria obra? Não significará isto que Salomon está a dizer que não fez *o que quis*, mas que foi “fiel” *ao que viu* a partir desse lugar, ou seja, que observou de tal modo o *mundo*, que as opções tomadas ultrapassaram os seus “valores artísticos” e criaram algo que permanece obscuro até para si própria?

O que distingue a vida da arte? Qual o sentido da vida?

Conclusivamente, e como meio de aprofundar a ideia de que *LOT* é sobre o caminho que Kann percorre até ao momento em que descobre, primeiro, que “o

³⁸⁸ Em M004876. «Tenho a certeza que há algum material interessante que te pesa, e escrevendo-o libertar-te-ias e talvez prestasses um serviço ao mundo.»

³⁸⁹ Excerto de M004693.

³⁹⁰ Excerto de M004155-F: «A natureza variada dos desenhos deve-se menos ao autor do que à natureza variada das personagens representadas. O autor tentou – e isto ver-se-á melhor na Secção Principal da obra – sair completamente de si e deixar as personagens cantar ou falar com as suas próprias vozes. Para o conseguir, muitos valores artísticos tiveram de ser renunciados, mas eu espero que, pela natureza profunda e penetrante da obra, isto seja perdoado.»

mundo inteiro tem que ser reconstruído”³⁹¹ e, depois, que para tal tem de “*criar, vindo das profundezas do seu ser, o seu próprio mundo*”³⁹², propomos recuar até ao Prelúdio da obra, e, em particular, aos desenhos que antecedem e precedem a morte de Franziska. Aí, encontra-se aquele desenho em que a jovem Kann é representada no primeiro momento de incompreensão existencial. Quando a jovem se fecha na casa de banho, e diz que “*é a isto que chamam vida!*”³⁹³, é-nos mostrado que Charlotte já não acredita que exista qualquer coisa como um Céu, e portanto, que a história que a sua mãe lhe contara já não faz sentido, ou, por outra, que a vida é, de alguma forma, incompreensível a partir daquele momento. Assim, quando o narrador afirma mais tarde no Epílogo a necessidade de Charlotte criar “*o seu próprio mundo*”, isso parece significar que, de algum modo, a criação artística é a forma encontrada por Kann para reatar um nó mais firme que a liga à vida. A tal “ocupação interessante” de que Kann se apercebe numa espécie de “sonho acordado” narrado nos últimos momentos da obra seria, então, já não apenas uma “ocupação interessante”, mas a ocupação que permite criar sentido além da vida fáctica, ou, como é escrito, “*além de tudo o resto*”³⁹⁴.

³⁹¹ M004920v (verso). «Charlotte: Sabes, avô, tenho a sensação que o mundo inteiro tem de ser reconstruído de novo.»

³⁹² Em M004924: «E ela viu, como num sonho acordado, toda a beleza à sua volta, viu o mar, sentiu o sol, e soube: que tinha de desaparecer por uns tempos do plano humano e fazer todo e qualquer sacrifício necessário para criar, vindo das profundezas do seu ser, o seu próprio mundo.»

³⁹³ Em M004190: «Então é a isto que chamam vida!» **Ver figura 13.**

³⁹⁴ Em M004875.

BIBLIOGRAFIA

- Akadem.org. "Les Juifs allemands dans l'entre-deux-guerres", 2012, ficheiro PDF, <http://akadem.org/medias/documents/2-juifsallemands.pdf>
- Alphen, Ernst van. "Autobiography as Resistance to History". Em *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press, 1998), pp-65-92.
- Alphen, Ernst van. "Giving Voice – Charlotte Salomon and Charlotte Delbo". Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp. 114-125.
- Arendt, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – Uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Lisboa: Ítaca, 2017.
- Austin, Carolyn F. "The Endurance of Ash: melancholia and the persistence of the material in Charlotte Salomon's *Leben? Oder Theater?*". *Biography*, vol. 31, nº1, 2008, pp. 103-132.
- Bagley, Carl A. "Vintage Wine in New Bottles: Situating the Extraordinary Autobiographical Work of Charlotte Salomon (1917-1943) and the Sensuous Arts-based Power of her Multi-genre Visual Narrative". *The International Journal of Critical Cultural Studies*, vol. 11, nº 1, 2014, pp. 33-43.
- Bal, Mieke. "Aestheticizing Catastrophe". Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006. pp. 167-193.
- Barnett, Claudia. "Painting as Performance – Charlotte Salomon's Life? or Theatre?". *The Drama Review*, vol. 47, nº 1, 2003, pp. 97-126.
- Belinfante, Judith C. E., Christine Fischer-Defoy, Ad Petersen e Norman Rosenthal. *Charlotte Salomon: life? or theatre?*. Tradução de Leila Vennewitz. Amesterdão: Waanders Publishers; Londres: Royal Academy of Arts, 1998.
- Birdsall, Carolyn. *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2012.
- Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Bohm-Duchen, Monica. "A Life before Auschwitz". Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp. 21-33.

- Branco, Maria João Mayer. “Depois de Mim. Sobre *Ecce Homo* de Nietzsche”. Em *Rostos do si. Autobiografia, Confissão, Terapia*. Editado por Marta Faustino, Gianfranco Ferraro e Bartholomew Ryan. Lisboa: Livros Vendaval, 2019, pp. 129-149.
- Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro / Bertolt Brecht*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- Buerkle, Darcy. *Nothing Happened: Charlotte Salomon and an Archive of Suicide*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- Ceia, Carlos. “Distanciação, efeito de alienação ou efeito-A (verfremdungseffekt)”. *E-Dicionário De Termos Literários*, 2009. Acedido em 8 de maio de 2019. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/distanciacao-efeito-de-alienacao-ou-efeito-a-verfremdungseffekt/>
- Conley, Christine. “Memory and Trauerspiel: Charlotte Salomon’s Life? Or Theater? And the Angel of History”. *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp. 88-104.
- Corne, Éric. “Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon”. Em *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon*, pp.7-43.
- De Bibliotheek maakt je rijker. “Charlotte Salomon”. Acedido em 1 de agosto de 2019. <https://www.bibliotheek.nl/catalogus/titel.136529410.html/charlotte-salomon--museum-fodor-amsterdam--2-febr--5-mrt--1961/>
- Deutsches Historisches Museum. “Art from the Holocaust – 100 Works from the Yad Vashem Collection”, dossiê de imprensa. Acedido em 14 de agosto de 2019. https://www.yadvashem.org/yv/en/pdf/press_kit.pdf
- Didi-Huberman, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- Elbaum, Dalia. “Analyse esthétique de l’oeuvre de Charlotte Salomon”. Em *Charlotte Salomon (Berlin 1917 - Auschwitz 1943): "Leben oder Theater?"*. Bruxelas: Centre Israelite de Belgique, 1982, pp. 25-33.
- Exertier, Laurence. “Jeu, répétition et représentation dans l’œuvre *Vie ? Ou Théâtre ?* de Charlotte Salomon”. *Cliniques*, vol. 13, nº 1, 2017, pp. 184-194.

- Felstiner, Mary Lowenthal. *To Paint Her Life – Charlotte Salomon in the Nazi era*. Berkeley: University of California Press, 1997. (reimpressão)
- Felstiner, Mary Lowenthal. “‘Creating Her World Anew’: Seven Dilemmas in Representing Charlotte Salomon ». Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque : Cornell University Press, 2006, pp.194-211.
- Foenkinos, David. *Charlotte*. Tradução de Sam Taylor. Londres: A&U Canongate, 2018.
- Freedman, Ariela. “Charlotte Salomon, Degenerate Art, and Modernism as Resistance”. *Journal of Modern Literature*, vol. 41, nº 1, 2017, pp. 3-18.
- Freedman, Ariela. “Charlotte Salomon, Graphic Artist”. Em *Graphic Details: Jewish Women’s Confessional Comics in Essays and Interviews*. Editado por Sarah Lightman. Jefferson: McFarland & Company, 2014, 38-48.
- Greenberg, Reesa. “The Aesthetics of Trauma: Five Installations of Charlotte Salomon’s *Life? Or Theater?* Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp.148-166.
- Halliwell, Stephen. *Greek Laughter – A study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Harrod, William Owen. “The Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst”. *Architectural History*, vol. 52, 2009, pp. 233-269.
- Heinzelman, Kurt. *Make It New: The Rise of Modernism*. Austin: Harry Ransom Humanities Research Center, 2003.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence – From domestic abuse to political terror*. New York: Basic Books, 1992.
- Herzberg, Judith. *Charlotte: Life? or Theatre? An Autobiographical Play by Charlotte Salomon*. New York: Viking Press, 1981.
- Hornstein, Shelley. “Ornament, Boundaries, and Mourning after Auschwitz”. Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp.126-139.
- Howard, Seymour. *Art and Imago – Essays on Art as a Species of Autobiography*. Londres: The Pindar Press, 1997.
- Jamet, Stéphanie. “*Vida? Ou Teatro? Um Singspiel*, ou a Intempestividade da Criação”. Em *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon*, pp.117-120.

- Jewish Virtual Library. "Siegfried Ochs". Acedido em 1 de agosto de 2019. <https://www.jewishvirtuallibrary.org/ochs-siegfried>
- Joods Historisch Museum / Joods Cultureel Kwartier. "Life? Or Theatre? By Charlotte Salomon". Acedido em 26 de setembro de 2019. <https://charlotte.ick.nl/>
- Kabakov, Ilya. *Ilya Kabakov: Installations (1983-2000)*. Berna: Kunstmuseum Bern, 2003, vol. I.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Lendeln: Kraus Reprint, 1979.
- Koordinierungsstelle Stolpersteine Berlin. "Stolpersteine in Berlin – Paula Lindberg-Salomon". Acedido em 31 de julho de 2019. <https://www.stolpersteine-berlin.de/en/biografie/4447>
- Lanzmann, Claude. *Shoah*. França: Co-produção Les Films Aleph, BBC, Historia films, La Sept ARTE, França, 1985.
- Leeton, Brooke. "The dialectic of trauma in Charlotte Salomon's Life? or theatre?". Dissertação de Mestrado, University of Louisville, 2011.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Levi, Primo. *Se Isto é um homem*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.
- Lourenço, Eduardo. *Da Pintura*. Organizado por Barbara Aniello. Lisboa: Gradiva, 2017.
- Mathien, Thomas e D. G. Wright. *Autobiography as Philosophy: The philosophical uses of self-presentation*. Londres: Routledge, 2006.
- Morelli, Laura. "Day night dawn dusk: body and soul", *Sculpture Review*, vol. 50, nº 4, 2001, pp. 20-29.
- Museu Calouste Gulbenkian. "Ana Vieira – Ambiente – Sala de Jantar". Acedido em 12 de agosto de 2019. https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/ambiente-sala-de-jantar-156542/
- Navarro, Joe. *The Dictionary of Body Language: a field guide to human behaviour*. Versão digital, Nova Iorque: HarperCollins, 2018.
- Palmier, Jean Michel. *L'expressionisme et les arts – I – Portrait d'une génération*. Paris: Payot, 1979.
- Périot-Bled, Gaëlle. "Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli". *Images Re-vues*, vol. 12, nº 2, 2014, pp. 1-16.

- Pollock, Griselda. *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*. Londres: Yale University Press, 2018.
- Pollock, Griselda. "Theater of Memory: Trauma and Cure in Charlotte Salomon's Modernist Fairytale." Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp. 34-72.
- Pollock, Griselda. "Life Mapping Or, Walter Benjamin and Charlotte Salomon never met". Em *Conceptual Odysseys: Passages to Cultural Analysis*. Editado por Griselda Pollock. Londres: I.B.Tauris & Co, 2007, pp. 63-90.
- Pollock, Griselda. "Allo-Thanatography or Allo-Auto-Biography: A Few Thoughts on One Painting in Charlotte Salomon's 'Leben? Oder Theater?'". Em *100 Notes, 100 Thoughts, Documenta 13 Notebook Series*, 2012.
- Pollock, Griselda. "Crimes, Confession and the Everyday: Challenges in Reading Charlotte Salomon's Leben? oder Theater? 1941-1942". *Journal of Visual Culture*, vol. 13, nº 2, 2014, pp. 200-235.
- Pollock, Griselda. "Staging Subjectivity: Love and Loneliness in the Scene of Painting with Charlotte Salomon and Edvard Munch". *Text Matters - a Journal of Literature, Theory and Culture*, vol. 7, nº 7, 2017, pp. 114-144.
- Pollock, Griselda. "To Play Many Parts: Reading Between the Lines of Charlotte Salomon/CS's *Leben? oder Theater?*". Entrevista por Nicholas Chare. *RACAR*, vol. 43, nº 1, 2018, pp. 63-80.
- Renov, Michael e Jane Gaines. "Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self". Em *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Rogoff, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- Rosenblum, Robert. "The Abstract Sublime". *ArtNews* 59, fevereiro de 1961. Acedido em 12 de setembro de 2019. <http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>
- Rosenthal, Norman. "Charlotte Salomon's Life? Or Theatre? – A 20th century Song of Innocence and Experience". Em *Charlotte Salomon: life? or theatre?*. Tradução de Leila Vennewitz. Amsterdão: Waanders Publishers; Londres: Royal Academy of Arts, 1998, pp. 9-13.

- Roy Hart Theatre Archives. "Alfred Wolfsohn Biography". Acedido em 4 de julho de 2019. <http://www.roy-hart.com/awebiography.htm>
- RTP – Antena 2, "Argumentos de óperas – obra: Der Freischütz". Acedido em 2 de setembro de 2019. <http://www.rtp.pt/antena2/argumentos-de-operas/letra-w/carl-maria-von-weber-1913-1914>
- Rubinstein, Raphael. "Charlotte Salomon: A Visual Testament". *Art in America*, vol. 87, nº 1, 1999, pp. 76-83.
- Ruvoldt, Maria. "Michelangelo's Dream". *The Art Bulletin*, vol. 85, nº 1, 2003, pp. 86-113.
- Sabino, Isabel. "Sob um céu cor de tinta". Em *Arte e Melancolia*. Coordenação de Margarida Acciaiuoli e Maria Augusta Babo. Lisboa: Instituto de História de Arte/Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 2011, pp. 81-101.
- Sacks, Oliver. *Musicality*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- Salomon, Charlotte. *Charlotte Salomon – Vida? Ou Teatro? As Duas Janelas de Charlotte Salomon*. Lisboa: Stolen Books, 2019.
- Salomon, Charlotte. *Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?* Editado por Frédéric Martin. Paris: Le Tripode, 2015.
- Salomon, Charlotte. *Charlotte: a diary in pictures*. Editado por Paul Tillich e Émil Straus. Nova Iorque: Harcourt, Brace & World, 1963.
- Saltzman, Lisa. "A Matrix of Matrilineal Memory in the Museum: Charlotte Salomon and Chantal Akerman in Berlin". Em *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History*. Editado por Richard I. Cohen. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012.
- Schultz, Debora e Edward Timms. *Pictorial Narrative in the Nazi Period: Felix Nussbaum, Charlotte Salomon and Arnold Daghani*. Nova Iorque: Routledge, 2009.
- Schmetterling, Astrid. "Inscriptions of Difference in Charlotte Salomon's Work". Em *Reading Charlotte Salomon*, pp.140-147.
- Smith, Sidonie. "Performativity, Autobiographical Practice, Resistance". Em *Women, Autobiography, Theory*. Editado por Sidonie Smith e Julia Watson. Madison: University of Wisconsin Press, 1998, pp. 108-115.

- Smith, Sidonie e Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Sorčan, Valentina. “La mémoire personnelle et collective dans l’art: le cas de Boltanski, Kiefer et Mušič”. *Ars & Humanitas*, vol. 12, nº 2, 2018, pp. 115-134.
- Steinberg, Michael P. e Monica Bohm-Duchen. *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006.
- Steinberg, Michael P. “Reading Charlotte Salomon - History, Memory, Modernism”. Em *Reading Charlotte Salomon*. Nova Iorque: Cornell University Press, 2006, pp. 1-20.
- Steiner, Barbara e Jun Yang. *Autobiography: Artworks*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- Storm, William. *Irony and the Modern Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Sadie, Stanley. *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: Macmillan Press Limited, 1992.
- Straus, Émil. “Charlotte Salomon, par Émil Straus”. Em *Charlotte Salomon Vie? Ou Théâtre?*. Editado por Frédéric Martin. Paris: Le Tripode, 2015.
- The German Resistance Memorial Center. “Kurt Singer”. Acedido em 1 de agosto de 2019. https://www.gdw-berlin.de/en/recess/biographies/indexof_persons/biographie/view-bio/kurt-singer/?no_cache=1
- Traubner, Richard. *Operetta – A Theatrical History*. Edição revista. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- Troller, Georg Stefan. “Interview Paula and Albert Salomon for Pariser Journal”. Filmado em 1963. Vídeo do Joods Cultureel Kwartier no Youtube, 06:15. Publicado em Março de 2015. Acedido em 29 de setembro de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NlytljkojGo>
- United States Holocaust Memorial Museum. “Writing the News”. Enciclopédia do Holocausto. Acedido em 13 de agosto de 2019. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/writing-the-news>
- Wallace, Jennifer. “Tragedy and Laughter”. *Comparative Drama*, vol. 47, nº 2, 2013, pp. 201-224.

- Watson, Julia. "Charlotte Salomon's Memory Work in the 'Postscript' to Life? or Theatre?". *Signs – Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, nº 1, 2002, pp. 409-420.
- Watson, Julia. "Autobiography as Cultural Performance". Em *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. Editado por Sidonie Smith e Julia Watson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002, pp. 342-382.
- Weissberg, Liliane. "Writing before the Shoah, and Reading After: Charlotte Salomon's Life? Or Theater? and Its Reception". Em *Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies*. Editado por Erin McGlothlin e Jennifer M. Kapczynski. Suffolk: Boydell and Brewer, 2016.
- Weisz, Frans. *Charlotte*. Holanda, Alemanha Ocidental, Reino Unido, Itália: Quintus Films, 1981.
- Weisz, Frans. *Leven? Or theatre?* Holanda: Quintus Films, 2012.
- White, Leah. "Autobiography as Performative Identity Construction: The Fragmented Subjectivities of Charlotte Salomon." *Text and Performance Quarterly*, vol. 21, nº 2, 2001, pp. 77-94.
- White, Leah. "'Life? Or Theater?': A Text of Incongruity and Fragmented Subjectivity" [tese de doutoramento, Arizona State University, 1997].
- Wiesel, Elie. "Art and the Holocaust: Trivializing Memory". *The New York Times*, 11 de junho de 1989. Versão digitalizada, acessado em 15 de setembro de 2019. <https://www.nytimes.com/1989/06/11/movies/art-and-the-holocaust-trivializing-memory.html>
- Yad Vashem. "Shoah Resource Center". Acessado em 26 de setembro de 2019. https://www.yadvashem.org/yv/en/holocaust/resource_center/index.asp
- Yad Vashem Archives (YVA). "Documentation regarding Dr. Kurt Singer, a physician and a choral conductor in Berlin, 1933-2008". Referência: 0.8/4069825.
- Zegher, Catherine de et al. *Inside the Visible – an elliptical traverse of 20th century art in, of and from the feminine*. Editado por Catherine de Zegher. Kortrijk: The kanaal Art Foundation; The MIT Press, 1996.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	122
Figura 2.....	122
Figura 3.....	123
Figura 4.....	123
Figura 5.....	124
Figura 6.....	124
Figura 7.....	124
Figura 8.....	125
Figura 9.....	125
Figura 10.....	126
Figura 11.....	126
Figura 12.....	126
Figura 13.....	127
Figura 14.....	127
Figura 15.....	128
Figura 16.....	128
Figura 17.....	129
Figura 18.....	129
Figura 19.....	129
Figura 20.....	130
Figura 21.....	130
Figura 22.....	131
Figura 23.....	131
Figura 24.....	132
Figura 25.....	132
Figura 26.....	133
Figura 27.....	133
Figura 28.....	133

Figura 29.....	134
Figura 30.....	134
Figura 31.....	135
Figura 32.....	135
Figura 33.....	135
Figura 34.....	135
Figura 35.....	135
Figura 36.....	135
Figura 37.....	136
Figura 38.....	136
Figura 39.....	137
Figura 40.....	137
Figura 41.....	138
Figura 42.....	138
Figura 43.....	139
Figura 44.....	139
Figura 45.....	140
Figura 46.....	140

APÊNDICE A - LISTA DE FIGURAS



Figura 1 – “Der Stürmer display case” em Worms, Alemanha, agosto de 1935. Fonte: Bundesarchiv Koblenz / Exposição *State of Deception: The Power of Nazi Propaganda*, USHMM – United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em:

<https://www.ushmm.org/propaganda/archive/der-sturmer-display-case/>



Figura 2 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4305). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. ©Charlotte Salomon Foundation. Disponível em:

<https://charlotte.jck.nl/detail/M004305>



Figura 3 – Charlotte Salomon, [autorretrato], 1940. Guache sobre cartão. Fonte: Arquivo nº 1205 da Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://data.jck.nl/page/aggregation/jhm-museum/M001205>

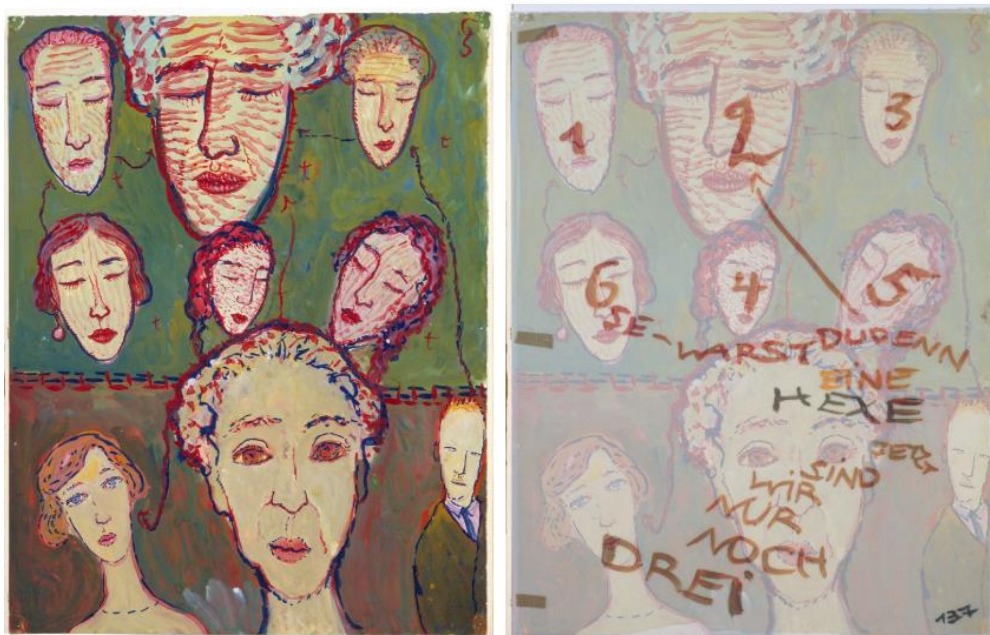
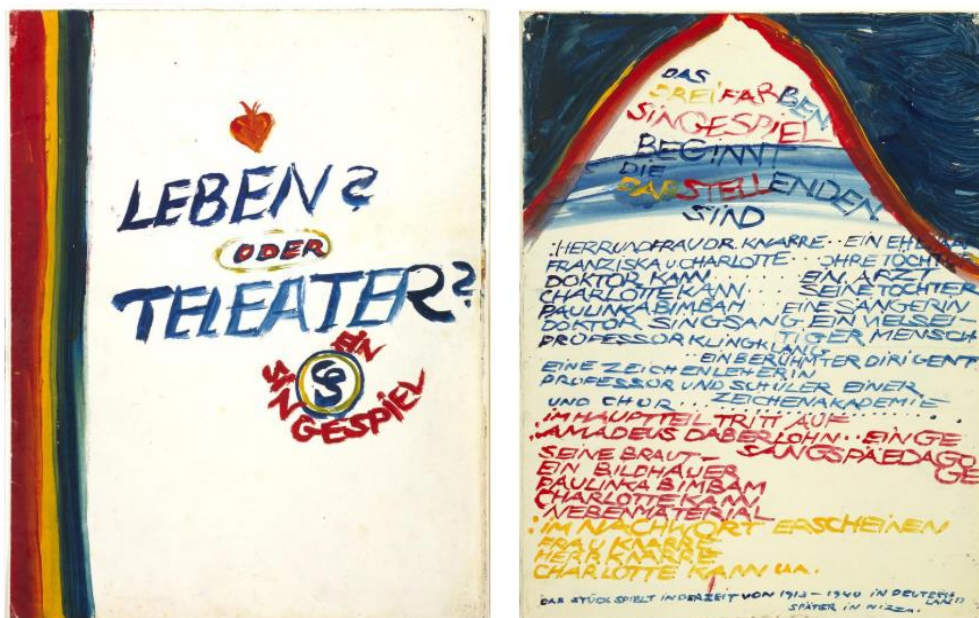


Figura 4 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4294). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004294>



Figuras 5 e 6 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivos nº 4155-A e 4155-C). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.ick.nl/detail/M004155-a> e <https://charlotte.ick.nl/detail/M004155-c>

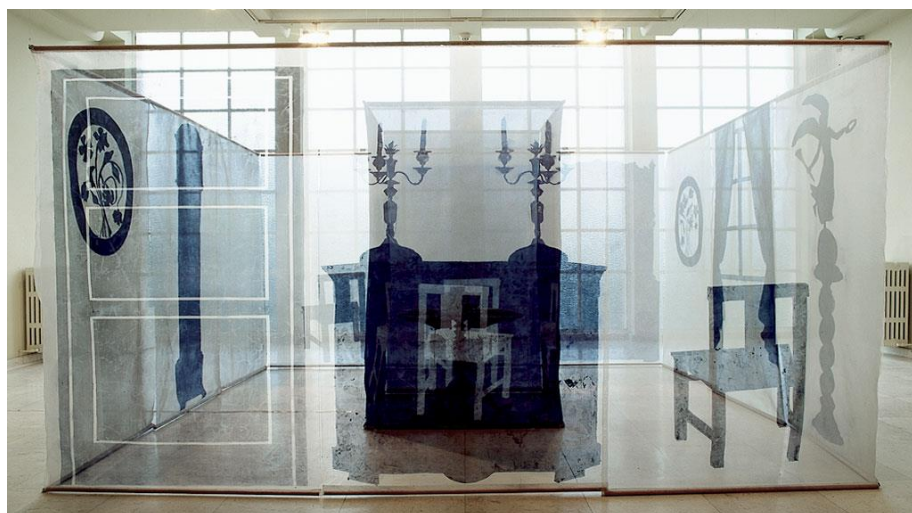


Figura 7 – Ana Vieira (1940-2016), *Ambiente - Sala de Jantar*, 1971. Estrutura metálica, rede de nylon, tinta acrílica, mesa, pratos, copos, garfos, facas, foco de luz incidente sobre a mesa e cassete com som de uma refeição. 250 x 300 x 300 cm (exterior), 250 x 100 x 100 cm (interior). Fonte: Coleção Moderna, Museu Calouste Gulbenkian. © 2014 Ana Vieira. Disponível em: <https://www.anavieira.com/en/work/1971-1980/sala-de-jantar-ambiente-13/>



Figura 8 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4284). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004284>

Tradução do texto que o acompanha: «Melodia: Sim, eu disse-o logo – não, ela nunca poderia ser feliz – a minha mulher disse-o logo. Não, ela nunca poderia ser feliz, com aquele marido e aquela criança. Sim, nós dissemos-lo logo. Não, ela não...»



Figura 9 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4321). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004321>

Tradução do texto que o acompanha: «A Escola de Design de Moda Strasbourg Fig. Paulinka: 'Eu tenho uma filha, não é particularmente talentosa, mas quero que ela aprenda design de moda'. Diretor da escola: 'Sim, o nosso instituto tem os melhores professores, Senhora, e em pouco tempo a sua filha estará a ganhar dinheiro'. Oh, porquê? Melodia: Porquê um Judeu, porquê um Nazi, porquê um Comunista?»



Figura 10 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4351). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004351>



Figura 11 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4175). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004175>

Figura 12 – Marc Chagall (1887-1985). *Aleko and Zemphira by Moonlight*, 1942. Guache e lápis sobre papel. 38 x 57,2 cm. Fonte: MoMa – Museum of Modern Art © 2019 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/85002>



Figura 13 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4190). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004190>

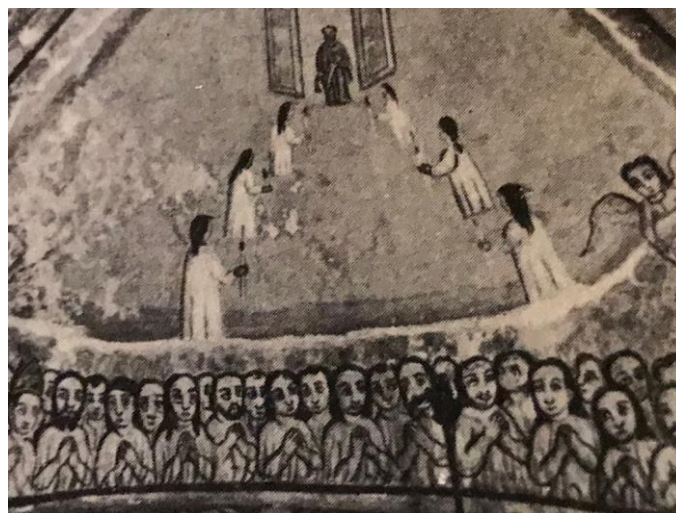


Figura 14 – “teto pintado a fresco na Capela das Almas da Igreja Paroquial de Igrejinha”. Fonte: Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, II Volume (Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1975).

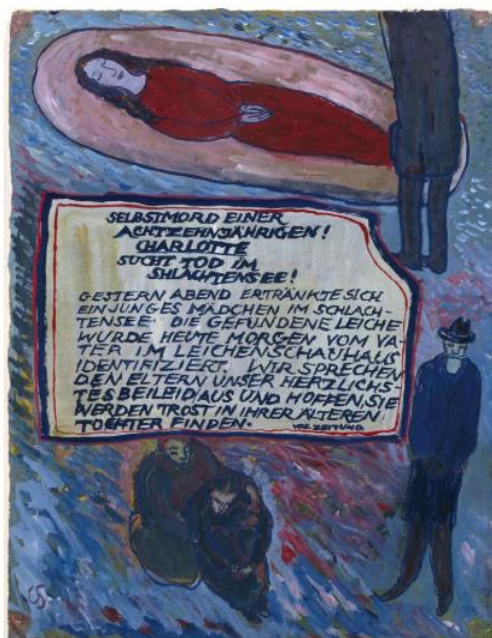


Figura 15 - Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4157). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004157>

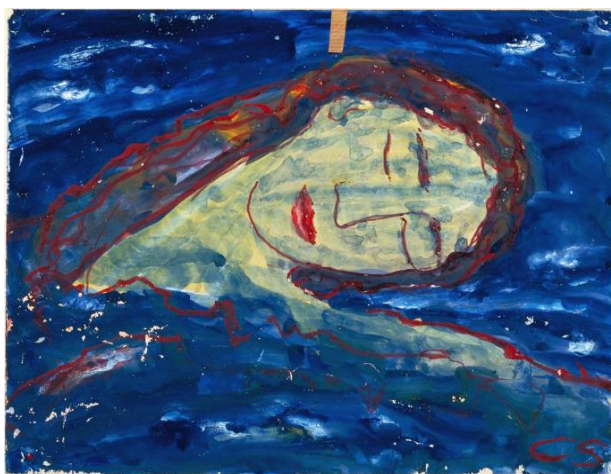


Figura 16 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4276). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004276>

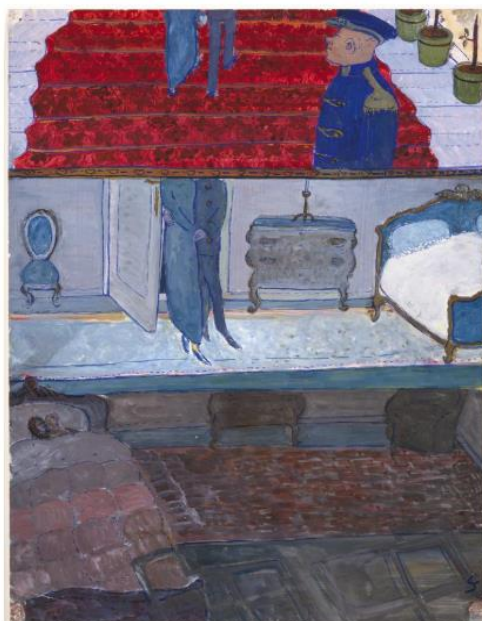
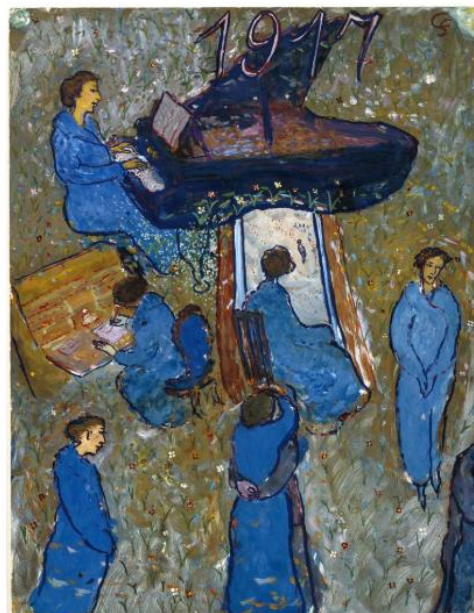


Figura 17 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4166). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004166>



Figuras 18 e 19 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivos nº 4165 e 4169). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004165> e <https://charlotte.jck.nl/detail/M004169>



Figura 20 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4162). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em : <https://charlotte.jck.nl/detail/M004162>

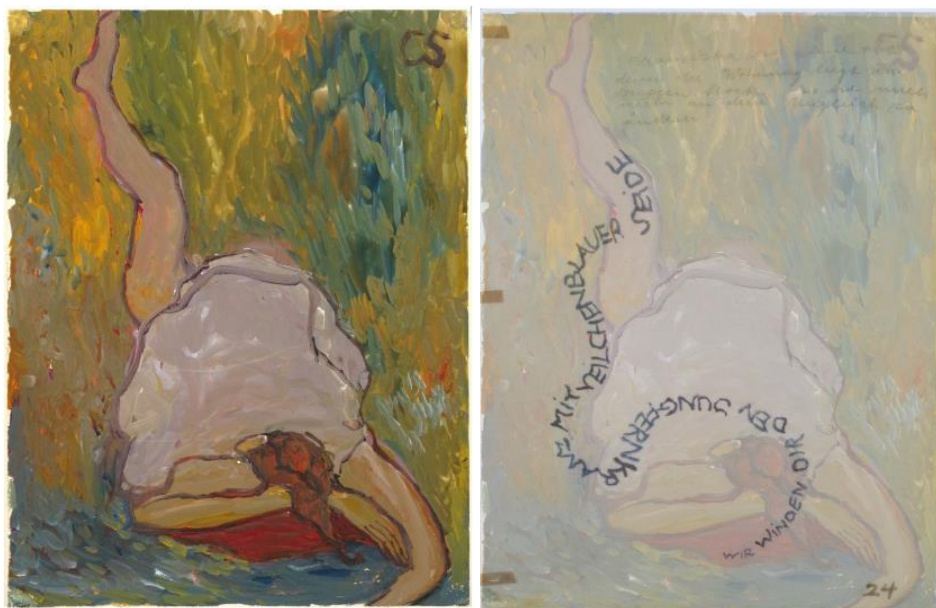


Figura 21 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4181). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004181>

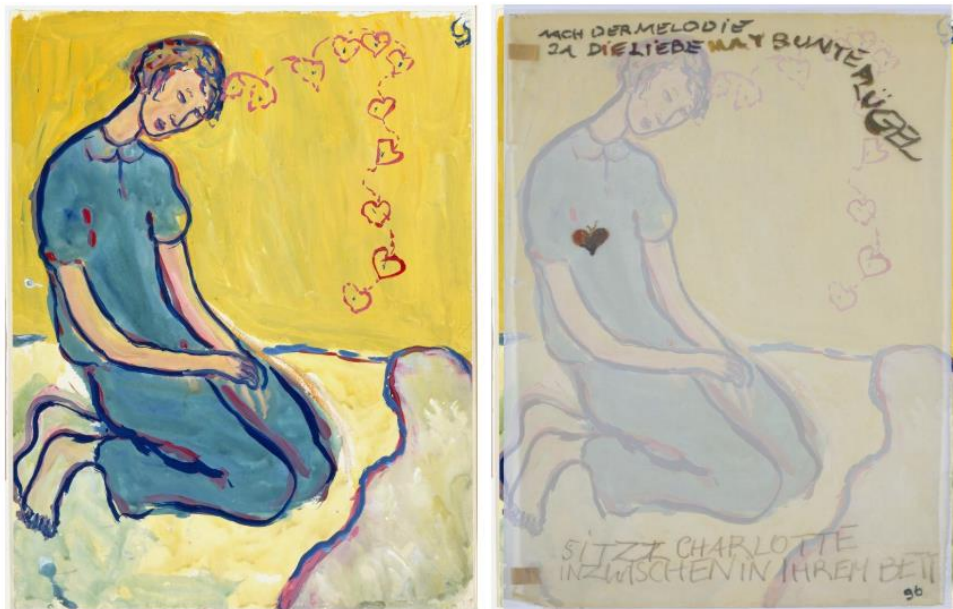


Figura 22 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4253). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004253>



Figura 23 – Michelangelo Buonarroti (1475-1564), *Estudo de jovem nua ajoelhada para O Sepultamento*, 1500-1501. Giz negro, caneta e tinta sobre papel rosa. 26,6x15,1 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Study_of_a_Kneeling_Nude_Girl_for_The_Entombment.jpg



Figura 24 – Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805), *La Mélancolie*, 1785. Óleo sobre tela. 50 x 62 cm. Fonte: Images d'Art. © Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/louis-jean-francois-lagrenée-l-aine-la-melancolie-huile-sur-toile>



Figura 25 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4291). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004291>

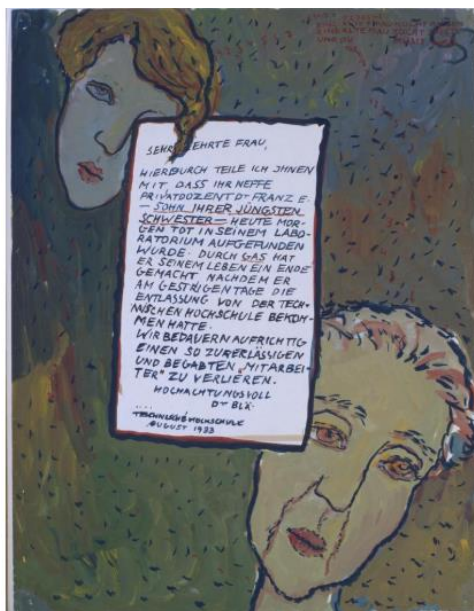


Figura 26 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 5025). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M005025>



Figuras 27 e 28 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivos nº 4798, 4799). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004798> e <https://charlotte.jck.nl/detail/M004799>



Figura 29 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4505) Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004505>

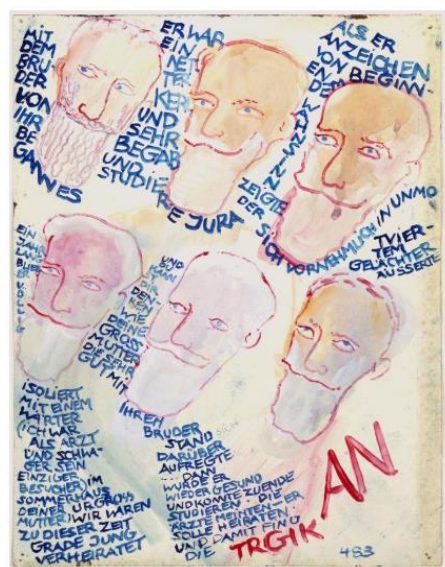


Figura 30 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4861). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004861>



Figuras 31 e 32 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivos nº 4289, 4290). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004289> e <https://charlotte.jck.nl/detail/M004290>



Figuras 33, 34 e 35 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivos nº 4899, 4900, 4900verso). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004899> e <https://charlotte.jck.nl/detail/M004900>



Figura 36 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4325). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amsterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004325>

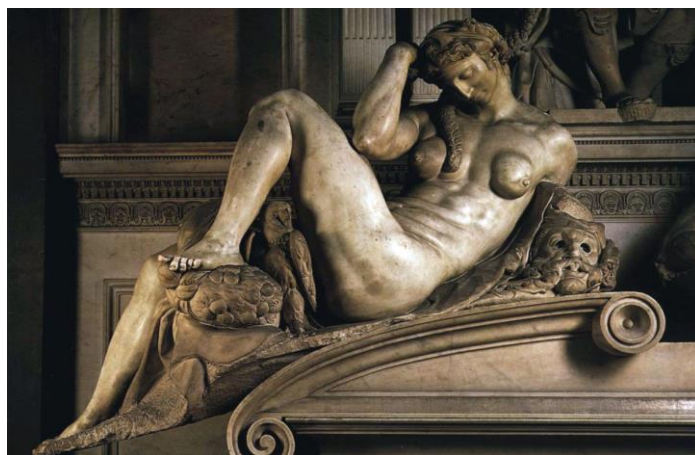


Figura 37 – Michelangelo Buonarroti, *Noite* (detalhe da escultura *Noite e Dia*, túmulo de Juliano II de Medici), 1526-1531. Mármore. 150 x 155 cm. Fonte: Biografieonline. Disponível em: <http://www.bargellomusei.beniculturali.it/opere/cappelle-medicee/65/tomba-di-giuliano-de-medici-la-notte/>



Figura 38 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4686). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004686>

Tradução do texto que o acompanha: «Ao som de Roma divina città aeterna. Grande é Michelangelo. Daberlohn: “Não rias de mim, eu acredito nos dados. Só através do toque é possível atingir a grandeza.” Suavemente, quando a Noite – também de Michelangelo – vem, vem também a estranha e familiar melodia. Roma divina città aeterna. E na agonia da redenção, sentimos de novo o Teu poder. A propósito, a mesma melodia originou o desenho: “Não rias de mim, eu acredito nos dados. Quem lançar três seis seguidos pode...”»



Figura 39 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4698). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004698>



Figura 40 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4925). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004925>



Figura 41 – Albrecht Dürer (1471-1528), *Melancholia I*. 1514. Gravura. 24,1 x 19,1 cm. Fonte: MET – Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228>

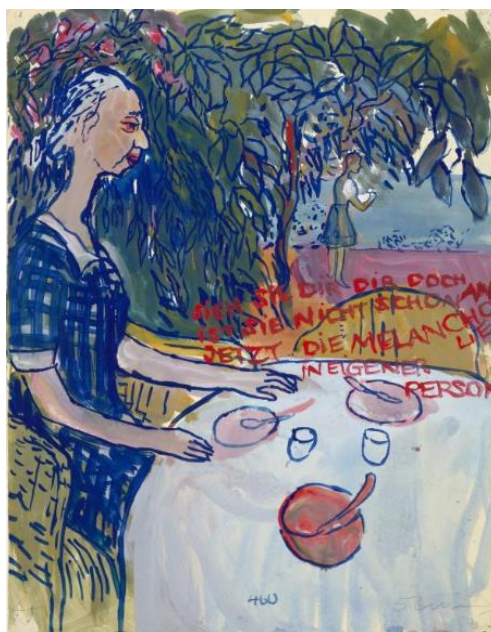


Figura 42 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4838). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004838>

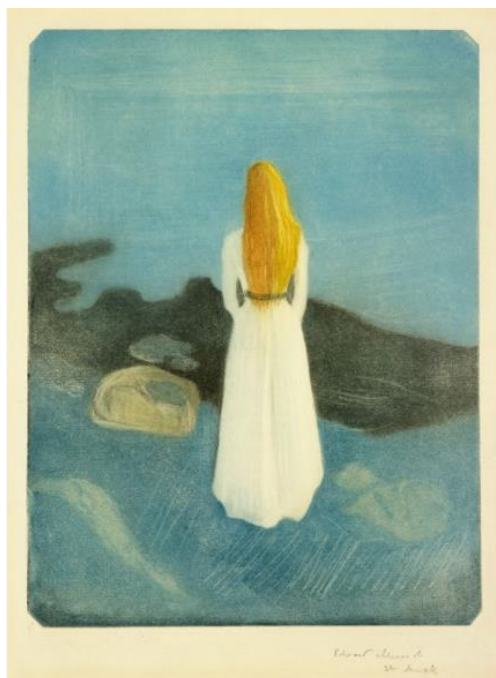


Figura 43 - Edvard Munch (1863-1944). *Ung kvinne på stranden (Jovem mulher na praia)*. 1896. Água-tinta, ponta-seca e à la poupée sobre papel. 28,7 x 21,8 cm. Fonte: Munchmuseet. Disponível em: <https://munch.emuseum.com/objects/8188/ung-kvinne-pa-stranden?ctx=8c6d4a6d-a830-4c4e-93c0-417dca307e5b&idx=0>

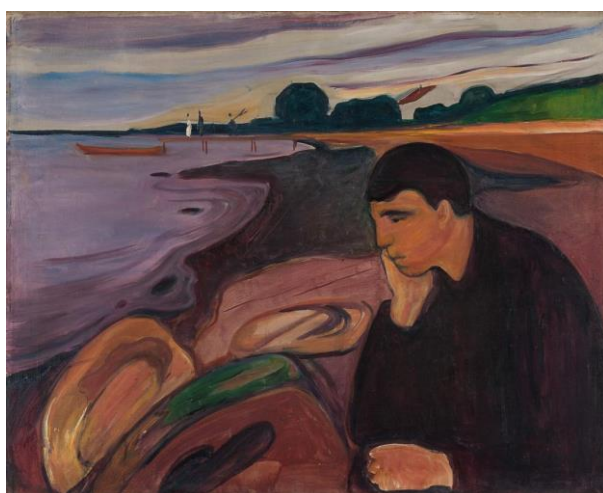


Figura 44 – Edvard Munch (1863-1944). *Melankoli*. 1894-96. Óleo sobre tela. 72 x 98 cm. Fonte: Kunstmuseene i Bergen / Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Samlinger). Disponível em: <https://munch.emuseum.com/objects/4550/melankoli?ctx=3543a938-914f-4fa7-8aec-583c2072dabb&idx=1>



Figura 45 – Charlotte Salomon, *Leben? Oder Theater?* (arquivo nº 4300). Fonte: Coleção do Joods Historisch Museum, Amesterdão. © Charlotte Salomon Foundation. Disponível em: <https://charlotte.jck.nl/detail/M004300>



Figura 46 – Ilya Kabakov, *The Man Who Flew Into His Picture* /concept drawing. Aguarela, lápis de grafite, esferográfica, líquido corretor sobre papel colado. 25,5 x 28,6 cm. Fonte: Fine ART Biblio. © Ilya Kabakov. Disponível em: <https://fineartbiblio.com/artworks/ilya-and-emilia-kabakov/713/the-man-who-flew-into-his-picture>